

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění
obor dějiny výtvarného umění

Disertační práce

Alois Micka

Umění mezi sjezdy

Art to convention

Vedoucí práce doc. PhDr. Marie Rakušanová, Ph.D.

2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 12. března 2019

Alois Micka

Poděkování

Rád bych poděkoval především paní doc. PhDr. Marii Rakušanové, Ph.D. za odborné vedení a pomoc při zpracovávání disertační práce, dále paní prof. PhDr. Marii Klimešové, Ph.D. za cenné rady a připomínky a panu Jiřímu Hůlovi z Archivu výtvarného umění z. s. za poskytnutí potřebných materiálů.

Abstrakt

Cílem této disertační práce je zdokumentovat a prezentovat výstavní koncepce nových nebo staronových galerií a výstavních sálů sdružených ve Svazu československých výtvarných umělců v Praze v letech 1964–1969. Dílčím cílem je nalézt a objasnit stěžejní právní, politické a kulturní události, na jejichž pozadí se tento výstavní umělecký život odvíjel. Práce postihuje období mezi dvěma sjezdy Svazu československých výtvarných umělců, tedy období od prosince roku 1964 do konce roku 1969 s určitými césurami. Pokud jde o výběr, zabývá se „menšími“ galeriemi, které ve sledovaném období nejvíce ovlivňovaly úroveň výstavní prezentace výtvarného umění v Praze. Z tohoto důvodu je věnována pozornost Galerii Václava Špály, Galerii Nová síň, Galerii na Karlově náměstí a Galerii Vincence Kramáře.

Základní témata disertační práce se koncentrují do dvou prostupujících se okruhů.

První okruh se věnuje zásadním společensko-politickým předpokladům vzniku „menších“ galerií a stručně také historii vzniku Svazu československých výtvarných umělců. Především se zabývá tehdy platnou legislativní úpravou dané oblasti kulturního života společnosti. Všímá si závěrů jednotlivých sjezdů Komunistické strany Sovětského svazu a Komunistické strany Československa, programových prohlášení vlád, především jejich reálného dopadu v podobě politických a legislativních změn a vzniku nových zákonů v oblasti kultury. Podrobněji zkoumá usnesení II. a III. sjezdu Svazu československých výtvarných umělců z let 1964 a 1969.

Druhý okruh se zabývá výstavní činností vybraných galerií. Tento okruh lze považovat za stěžejní. Jeho cílem je vytěžit z katalogů výstav, úvodních slov, pozvánek na vernisáže, dopisů a recenzí v odborném i denním tisku maximum relevantních umělecko-historických informací k jednotlivým výstavám. Věnuje se také řešení otázky, jaké místo a postavení zaujímaly jednotlivé galerie a výstavní síně mezi ostatními pražskými galeriemi ve sledovaném období, jak se vzájemně odlišovaly a v čem se doplňovaly. Dotýká se významných osobností jednotlivých galerií a především výstavních koncepcí a aktivit zkoumaných galerií.

Klíčová slova: Svaz československých výtvarných umělců, Galerie Václava Špály, Galerie Nová síň, Galerie na Karlově náměstí, Galerie Vincence Kramáře, malířství, grafika, knižní ilustrace, užité umění, scénografie

Abstract

The goal of this dissertation is to document and present exhibition concepts of new or re-established galleries and exhibition halls united in the Union of Czechoslovak Visual Artists in Prague in 1964–1969. A partial goal is to find and clarify principal legal, political and cultural events in the background of which such exhibition and artistic life unfolded. The thesis covers the period between two conventions of the Union of Czechoslovak Visual Artists, i.e. the period from December 1964 until the end of 1969 with certain intermissions. In terms of the selection, it deals with “smaller” galleries that influenced the most the level of presentation of visual arts at exhibitions in Prague in the period under consideration. For this reason, attention is paid to the Václav Špála Gallery, Nová síň Gallery, Galerie Na Karlově náměstí, and the Vincenc Kramář Gallery.

The basic topics of the dissertation are concentrated in two spheres that pervade one another.

The first sphere is dedicated to fundamental social and political prerequisites for the establishment of “smaller” galleries as well as, in brief, the history of the formation of the Union of Czechoslovak Visual Artists. In particular, it deals with the then applicable legislation concerning the given field of cultural life of society. It takes note of the conclusions of individual congresses of the Communist Party of the Soviet Union and of the Communist Party of Czechoslovakia, programme declarations of the governments, especially their real impact in the form of political and legislative changes, and the creation of new laws in the field of culture. It investigates, in more detail, the resolutions of the 2nd and 3rd conventions of the Union of Czechoslovak Visual Artists that took place in 1964 and 1969.

The second sphere deals with the exhibition activities of the selected galleries. This sphere can be considered as principal. Its aim is to extract the maximum of relevant artistic and historical information on individual exhibitions from exhibition catalogues, introductions, invitations to previews, letters and reviews in both the professional and daily press. It is also concerned with solving the question as to what place and position was occupied by the individual galleries and exhibition halls vis-à-vis the other Prague galleries in the period under consideration, how they differed from one another and in what they complemented one another. It touches on notable personalities of the individual galleries and, in particular, exhibition concepts and activities of the galleries researched.

Key words: Union of Czechoslovak Visual Artists, Václav Špála Gallery, Nová síň Gallery, Galerie Na Karlově náměstí (Charles Square Gallery), Vincenc Kramář Gallery, painting, graphic arts, book illustrations, applied art, scenography

Obsah

Úvod.....	12
1. Společensko-politické předpoklady vzniku „menších“ galerií Svazu československých výtvarných umělců.....	20
1.1 Historie vzniku Svazu československých výtvarných umělců	20
1.2 Vznik Svazu československých výtvarných umělců jakožto spolku.....	22
1.3 Společné prohlášení malířů, sochařů, architektů a průmyslových výtvarníků z roku 1949.....	23
1.4 1. a 2. zakládající celostátní konference delegátů Svazu československých výtvarných umělců v roce 1950–1952	25
1.5 Ustavující konference Svazu československých výtvarných umělců v roce 1956.....	28
1.6 I. sjezd Svazu československých výtvarných umělců v roce 1960.....	31
1.7 II. sjezd Svazu československých výtvarných umělců v roce 1964.....	33
1.8 Celostátní konference Svazu československých výtvarných umělců v roce 1966.....	39
2. Krok za krokem činnosti Svazu československých výtvarných umělců v druhé polovině 60. let.....	43
2.1 Činnost Svazu československých výtvarných umělců v roce 1966.....	43
2.2 Činnost Svazu československých výtvarných umělců v roce 1967.....	44
2.3 Činnost Svazu československých výtvarných umělců v roce 1968.....	44
2.4 Činnost Svazu československých výtvarných umělců v roce 1969.....	50
2.5 III. sjezd Svazu československých výtvarných umělců v roce 1969.....	51
2.6 Činnost Svazu českých výtvarných umělců v letech 1970–1972.....	53
2.7 Podstatné rysy realistického umění po III. sjezdu Svazu československých výtvarných umělců	55
3. Obrat v činnosti galerií Svazu československých výtvarných umělců v šedesátých letech...	58
4. Galerie Václava Špály.....	62

4.1 Stručně z historie Galerie Václava Špály v Praze.....	62
4.2 Významné osobnosti Galerie Václava Špály v Praze.....	65
4.2.1 Jindřich Chalupecký.....	65
4.2.2 Eva Petrová.....	66
4.2.3 Jiří Balcar a další významní grafici.....	67
4.3 Výstavy zahraničního umění.....	71
4.4 Výstavy tematické.....	74
4.5 Výstavy konfrontační.....	83
4.6 Retrospektivní výstavy.....	90
4.7 Výstavy současného umění.....	93
4.7.1 Skupinové výstavy současného umění.....	114
4.7.2 Výstavy současného českého a zahraničního užitého umění.....	117
4.8 Jiné výstavní aktivity.....	119
4.9. Shrnutí činnosti Galerie Václava Špály v Praze.....	121
5. Galerie Nová síň v Praze.....	124
5.1 Stručně z historie Galerie Nová síň v Praze.....	124
5.2 Významné osobnosti Galerie Nová síň v Praze.....	125
5.2.1 Alois Vítík.....	125
5.3 Výstavy současného umění.....	126
5.4 Skupinové výstavy současného a retrospektivního umění.....	153
5.5 Shrnutí činnosti Galerie Nová síň v Praze.....	158
6. Galerie na Karlově náměstí v Praze.....	160
6.1 Stručně z historie Galerie na Karlově náměstí v Praze.....	160
6.2 Významné osobnosti Galerie Na Karlově náměstí v Praze	160

6.2.1 Ludmila Vachtová.....	160
6.3 Výstavy zahraničního umění.....	162
6.4 Retrospektivní výstavy.....	167
6.5 Výstavy současného umění.....	169
6.6 Shrnutí činnosti Galerie na Karlově náměstí v Praze.....	185
7. Galerie Vincence Kramáře v Praze.....	188
7.1 Stručně z historie Galerie Vincence Kramáře v Praze.....	188
7.2 Významné osobnosti Galerie Vincence Kramáře v Praze.....	191
7.2.1 František Doležal.....	191
7.2.2 Vladimír Rocman.....	193
7.2.3 Luděk Tichý.....	194
7.2.4 Alena Novotná Gutfreundová.....	194
7.2.5 Antonín Kulda.....	195
7.2.6 Václav Formánek.....	195
7.2.7 Hana Volavková Frankensteinová.....	195
7.3 Výstavy zahraničního umění.....	196
7.4 Výstavy národních škol zahraničního umění.....	208
7.5 Retrospektivní výstavy.....	212
7.6 Výstavy současného umění.....	219
7.6.1 Skupinové výstavy současného umění.....	227
7.6.2 Výstavy současného užitého umění.....	231
7.7 Shrnutí činnosti Galerie Vincence Kramáře v Praze.....	233
8. Závěr.....	236
9. Seznam použité literatury a pramenů.....	239

Zkratky

AICA – Mezinárodní asociace výtvarných kritiků

AVU – Akademie výtvarných umění

ČFVU – Český fond výtvarných umění

ČSAV – Československá akademie věd

JUV – Jednota umělců výtvarných

KSČ – Komunistická strana Československa

KSSS – Komunistická strana Sovětského svazu

NG Praha – Národní galerie v Praze

ONV – Obvodní národní výbor

SČSVU – Svaz československých výtvarných umělců

SČUG Hollar – Sdružení českých umělců grafiků Hollar

SČVU – Svaz českých výtvarných umělců

SNDK – Státní nakladatelství dětské knihy

UB – Umělecká beseda

UPM Praha – Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze

ÚBOK – Ústav bytové a oděvní kultury

ÚSČSVU – Ústřední svaz československých výtvarných umělců

ÚV KSČ – Ústřední výbor Komunistické strany Československa

UMPRUM – Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze

Úvod

Výtvarné umění je odrazem doby, její výpovědí, oslavou či žalobou. Takto se často charakterizuje. Česká kultura a výtvarné umění byla zejména v období padesátých a sedmdesátých let předmětem neutuchajícího a intenzivního zájmu Komunistické strany Československa, který se transformoval do podoby převodové páky pro realizaci kulturně-politických a mocenských představ Komunistické strany Sovětského svazu. To se na umění muselo nutně projevit. Komunistická strana Československa vládla tzv. metodou cukru a biče. Politicky loajálním umělcům udělovala řady, vyznamenání, různá privilegia, zadávala státní zakázky a přiznávala sociální výhody. Na druhou stranu umělce nekonformní a neorganizované různými způsoby ostrakizovala, znesnadňovala jim umělecký a společenský život a represemi je často donutila až k emigraci. Snad chvilkovou nadějí na změnu společensko politických poměrů poskytla umělcům léta šedesátá. Právě tomuto období bych se chtěl ve své disertační práci věnovat.

Hlavním cílem této disertační práce je zdokumentovat a prezentovat výstavní koncepce nových nebo staronových galerií a výstavních síní sdružených ve Svazu československých výtvarných umělců v Praze v letech 1964–1969. Dílčím cílem je nalézt a objasnit stěžejní právní, politické a kulturní události, na jejichž pozadí se tento výstavní umělecký život odvíjel. Pokusím se postihnout období mezi dvěma sjezdy Svazu československých výtvarných umělců, tedy období od prosince roku 1964 do konce roku 1969 s určitými césurami. Pokud jde o výběr galerií, budu se zabývat „menšími“ galeriemi, které podle mého názoru ve sledovaném období nejvíce ovlivňovaly umění v Praze. Z tohoto důvodu jsem si vybral Galerii Václava Špály, Galerii Nová síň, Galerii na Karlově náměstí a Galerii Vincence Kramáře.

Způsob a metody, kterými jsem se rozhodl tento cíl naplňovat, spočívají v deskripci, excerpci, shrnutí a vyhodnocení zjištěných informací. Podstatná část práce bude spočívat především ve shromažďování, formální a obsahové analýze, utřídění a využití relevantních informací z katalogů k jednotlivým výstavám, ale také pozvánek, recenzí k výstavám uveřejněných ve výtvarných časopisech či kulturních rubrikách deníků. Při práci dále využiji metodu analýzy a syntézy. Svůj postup neomezím jen na formálně analytickou metodu výzkumu. Nebudu se zabývat jen explorativní metodou výzkumu, tedy deskripcí jednotlivých známých jevů, ale chtěl bych dospět na základě širších kulturně politických skutečností k obecněji formulovaným

indukovaným závěrům. Rovněž použiji metodu komparace v hodnocení činnosti jednotlivých galerií a v závěru práce metodu interpretační, vedoucí ke zhodnocení zjištěných skutečností.

Disertační práce bude rozdělena do dvou spolu komunikujících a prolínajících se okruhů. Korelace mezi těmito dvěma okruhy však nebude vždy těsná. První okruh (kapitoly 1 a 2) bude sloužit pouze jako rámec či východisko pro druhý okruh (kapitoly 4 až 7) nebo se dá také vzájemný vztah mezi prvním a druhým okruhem popsat jako vztah mezi příčinou a následkem, obecným a konkrétním, základním a nadstavbovým, teoretickým a analytickým. Text první části práce bude strukturován chronologicky, přičemž mezníky těchto časových úseků jsou vázány na důležité dobové kulturně politické události.

V 1. kapitole, která má spíše teoreticko-metodologický charakter, se budu věnovat společensko-politickým předpokladům vzniku „menších“ galerií Svazu československých výtvarných umělců (dále jen Svaz) a historii vzniku Svazu. Na základě podkladů, které jsem měl k dispozici, určím přesný termín založení Svazu. Dále popíšu různé svazové události, jakými byly například 1. a 2. zakládající celostátní konference delegátů Svazu československých výtvarných umělců v letech 1950–1952, ustavující konference Svazu v roce 1956 a následně I. až III. sjezd tohoto Svazu.

Ve 2. kapitole bude následovat chronologický popis činnosti Svazu československých výtvarných umělců v letech 1966–1972.

Další oblastí, které se v práci budu věnovat, je analytické zmapování výstavní činnosti vybraných galerií. V kapitolách 4 až 7 se soustředím na konkrétní výstavy, u kterých si budu všimnout životních dat autorů a jejich odborného školení. V případě výtvarných skupin uvedu jejich vznik, vývoj a deklarovaný výstavní program. Zaměřím se na specifické okruhy tvorby jednotlivých autorů či skupin, na případné výtvarné vlivy okolí a důležité umělecké etapy. Rozeberu 217 konkrétních výstav, u kterých zdůrazním počet vystavených děl, použité výtvarné techniky, dataci děl a jejich instalaci v dané síni. Ve 4. kapitole se dotknu stručně historie Galerie Václava Špály, významných osobností galerie a konkrétních výstav. Tyto rozdělím na výstavy zahraničního umění, tematické, konfrontační, retrospektivní a výstavy současného (dobového) umění. Tento způsob dělení výstavních aktivit v chronologickém sledu použiju obdobně i pro další galerie. V 5. kapitole je to Galerie Nová síň, v 6. kapitole Galerie na Karlově náměstí a v 7. kapitole Galerie Vincence Kramáře. Způsob dělení výstav bude vycházet především z respektování vlastního pojetí a řazení výstav jednotlivých galerií v rámci jejich výstavního programu. Tento způsob dělení však v mnoha případech s sebou ponese určité

césury a překrývky. U těch výstav, kde k tomu dojde, na tuto skutečnost upozorním. Také se budu věnovat řešení otázek, jaké místo a postavení zaujímaly jednotlivé galerie a výstavní síně mezi ostatními pražskými galeriemi ve sledovaném období, jak se vzájemně odlišovaly a v čem se doplňovaly. V závěru jednotlivých kapitol velmi stručně shrnu hlavní činnosti jednotlivých galerií. Tato část disertační práce by měla být stěžejní. Jejím ambiciózním cílem je vytěžit z katalogů výstav, úvodních slov, pozvánek na vernisáže, dopisů a recenzí v odborném i denním tisku maximum relevantních umělecko-historických informací k jednotlivým výstavám. Jsem si vědom toho, že výčet výstav jednotlivých galerií může působit poněkud deskriptivně, přesto budu tuto práci takto strukturovat. Mým cílem je totiž vytvořit pramennou analýzu nebo základnu, která potenciálně pomůže ostatním badatelům v další práci.

Vraťme se však nyní do období těsně po 2. světové válce, kdy započal postupný politický a legislativní proces přebírání odpovědnosti státu za tvorbu a uchování kulturních statků (tzv. postátnění kulturních institucí). Tento proces vymezil právní rámec celému následnému období, včetně toho, které je touto prací sledováno.

Nejzásadnějším dokumentem v tomto smyslu se stal Program československé vlády Národní fronty Čechů a Slováků známý jako Košický vládní program, přijatý v Košicích dne 5. dubna 1945. Tento dokument určoval zásady budoucí politiky státu. Legislativně ukotvil politickou závislost Československa na Svazu sovětských socialistických republik a mimo jiné deklaroval, že se znárodní a zkonfiskuje majetek Němců, Maďarů, zrádců a kolaborantů. V oblasti kultury bylo navrženo provést dosavadní ideologickou revizi kulturního programu Československa, v rámci které bude provedena důsledná demokratizace, a to nejen umožněním širokého přístupu do škol i k jiným pramenům vzdělání a kultury, ale i v ideovém směru: ve zlidovění samého systému výchovy i povahy kultury, aby nesloužila jen úzké vrstvě lidí, ale všemu lidu a celému národu. Vše bylo prováděno v pokrokovém, lidovém a národním duchu, v němž „...příkladem budou velicí naši klasikové, kteří vytvářejíce kulturu nejvyšší úrovně, vytvořili ji hluboce lidovou i národní.“¹

V tomto období, bez zvoleného parlamentu, se veškeré legislativní změny realizovaly formou dekretů prezidenta republiky. Například Dekretem presidenta republiky č. 12/1945 Sb., o konfiskaci a urychleném rozdělení zemědělského majetku Němců, Maďarů, jakož i zrádců a nepřátel českého a slovenského národa, který významným způsobem přispěl ke vzniku tzv. souboru státních hradů a zámků, který byl následně převeden do výlučného vlastnictví státu.

¹ <http://www.svědomí.cz/dokdoby.cz>, vyhledáno 9. 11. 2017.

Podobně přešel na stát další majetek podle Dekretu prezidenta republiky č. 108/1945 Sb., o konfiskaci nepřátelského majetku a Fondech národní obnovy. Z konfiskovaných hradů a zámků měla být vytvořena muzea socialistického životního slohu. Z těch, které nebyly určeny k tomuto využití, byly odvezeny knihovny, mobiliář a sbírky a tyto předměty byly později využity jinak, případně likvidovány. O movité věci kulturní povahy, které stát nabyl zejména konfiskacemi nepřátelského majetku na základě shora citovaných dekretů prezidenta, měly pečovat Národní kulturní komise založené zákonem č. 137/1946 Sb., o Národních kulturních komisích pro správu státního kulturního majetku.

Datum 25. únor 1948 znamenalo zásadní společenský obrat a změnu politického systému ve vedení poválečného Československa. Jindřich Chalupecký se domníval, že socialismus jakožto nově nastolený společenský řád, který usiluje o dosažení ideálů rovnosti, spravedlnosti a solidarity cestou sociálních reforem, byl po válce přesvědčením a zvoleným způsobem bytí vlastní většině národa.² Nikoli však v podobě nastoleného socialismu po únoru 1948, který již byl importem hotového socialismu stalinského ražení dodaného ze Sovětského svazu. Socialistický realismus se stal oficiálním českým uměním. Toto umění nesmělo postrádat socialistický obsah díla a realistickou formu. Na tuto uměleckou doktrínu dosazenou Sovětským svazem navazovalo i adekvátní uspořádání politických a společenských struktur. V padesátých letech byla vybudována hustá síť ideologicky jednotně řízených kulturních zařízení - místních, okresních a krajských kulturních středisek, knihoven, kulturních domů, kin, divadel, muzeí, památkových objektů atd. Prvním důležitým zákonem na poli výtvarného umění se stal zákon č. 148/1949 Sb., o Národní galerii v Praze. Touto právní normou byla zřízena Národní galerie jako státní ústav, jehož úkolem bylo odborně shromažďovat a spravovat malířská, sochařská a grafická díla domácího i cizího umění, o nich vědecky bádát a činit je přístupnými veřejnosti.

V roce 1959 byl vydán zákon č. 54/1959 Sb., o muzeích a galeriích. Muzea byla postátněna a vznikl třístupňový systém národních, krajských, okresních a městských muzeí. Už v padesátých a později v šedesátých letech se v krajích zřizovaly galerie (muzea specializovaná na umění), zpravidla po jedné v každém kraji. V čele soustavy muzeí a galerií stála Národní galerie řízená ministerstvem. Krajské galerie byly řízené krajskými národními výbory a obdobně okresní a městské galerie okresními či městskými národními výbory.

² CHALUPECKÝ 1994, 23.

Z tohoto právního zákonného rámce vznikaly nebo se transformovaly galerie v 60. letech. Profesionální umělec, který měl zájem svá díla prodávat, musel být organizován buď ve Svazu československých výtvarných umělců, anebo v Českém fondu výtvarných umělců. Tyto organizace měly zajišťovat umělcům podmínky pro jejich veškerou uměleckou činnost. Praktický důsledek byl však takový, že tyto organizace nakonec dohlížely na obsah i formu práce umělců, jejich občanskou a politickou angažovanost. Byl to nástroj ideologického i faktického výkonu moci nad profesionálními výtvarníky.

Období 1956–1963 bývá nazýváno rehabilitačním v tom smyslu, že byly obnoveny hodnoty moderního umění a umělecké prostředky se staly opět autonomními. Šedesátá léta přinesla změnu orientace ve výtvarném umění. Skončila potřeba obrany prvorepublikových moderních tradic českého umění a docházelo ke změně výtvarných a politických postojů československých umělců. Česká a slovenská scéna začínala více sledovat umění v Evropě a v Americe. Pracně vybojovaný moderní názor navazující na avantgardní kubismus, expresionismus a surrealismus ztratil na aktuálnosti, stejně tak tzv. krotký modernismus představený především v pracích skupiny Máj 57. Lze jej považovat za jakýsi historismus či eklektismus 60. let. Největší teoretické umělecké rozpory se objevovaly mezi programem imaginativnosti a tzv. objektivními tendencemi.

V první polovině 60. let byl nejsilnějším proudem strukturální (informelní) abstrakce. Teoretici umění Šmejkal, Mráz a Kříž ho považovali přitom za nejaktuálnější směr českého umění. Další pojem - imaginativní umění - přinesla záhy cenzurovaná výstava s názvem imaginativní malířství, která se uskutečnila v Alšově jihočeské galerii v roce 1964. Šmejkal pojem interpretuje jako realizaci fantazijních představ umělce v ireálném celku. Na imaginativních kořenech avantgardní tradice vyrostly i další příbuzné tvůrčí programy skupin a jednotlivců. U Šmidrů se setkala dada, surrealismus, manýrismus a baroko kombinované s groteskní nadsázkou a mystifikací.³ Francouzský kritik Pierre Restany viděl syntézu českého informelu, expresivní abstrakce a surrealismu jako pražský barokní modernismus přizpůsobený literární tradici divnosti.⁴ Převratným objevem pro české prostředí bylo i to, že umělecké dílo může existovat jinak než jako hmotný substrát – jako koncept, demonstrace, přednáška, jazyk, a také způsob provedení může být nestandardní. Primárnost metody před produktem dobře chápal třeba Jan Kotík, ale i někteří členové skupiny Křižovatka jako Karel Malich, Jiří Kolář, Zdeněk

³ ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/DUŠKOVÁ 2001, 247–250.

⁴ RESTANY 1968, 89–90.

Sýkora. Součástí tohoto trendu se stalo i akční umění, které lze chápat jako činnost uvolňující potlačené chování.

V polovině 60. let se začala objevovat nová figurace, jejímiž hlavními teoretickými mluvčími se stali Eva Petrová a Luděk Novák. V české podobě byla nová figurace sociálně podbarvená prvky „holé lidské existence“. Byl to značně eklektický směr spojující nový realismus, narativní figuraci, radikální destrukci a deformaci lidské figury, prvky dada („česká groteska“), antropometrické tendence, pop-art ad. Chalupický nazval toto období obdobím boje o svobodu uměleckého projevu.⁵

V druhé polovině šedesátých let docházelo k postupnému vymaňování z politického zajetí předchozích let a k částečnému naplňování představ o větší demokratizaci ve společnosti. Osmělovali se i výtvarní umělci. Zlomovým mezníkem šedesátých let se stal II. sjezd Svazu československých výtvarných umělců, který se konal ve dnech 9.–11. prosince 1964. Tento revoluční a přelomový sjezd byl pro činnost všech galerií velmi přínosný. Jeho závěry byly mimořádně zásadní a měly podstatný vliv na vývoj kultury v Československu v 60. letech 20. století. Ze závěrů sjezdu mimo jiné vyplynulo, že místo proklamovaných ideových uměleckých zásad je nutné se více věnovat praktickým otázkám fungování výtvarné scény. Sjezd dále potvrdil, že zajistí více peněz na zakoupení významných zahraničních a českých výtvarných děl a současně zajistí dovoz a nákup zahraničních monografií, katalogů výstav, zahraničních časopisů a ostatní umělecké literatury. Zajímavou myšlenkou bylo zavedení výuky estetiky na všech úrovních uměleckých škol. Co se týkalo koncepce výstavnictví, sjezd zavedl konání celostátních konfrontačních výstav a nových forem výstavnictví. Plán výstav měla připravovat výstavní komise promyšlenou koncepcí, kterou připraví jmenovaný komisař. Sjezd připustil tudíž možnost, aby jednotlivé galerie vyhranily svůj profil a daly prostor celostátním konfrontačním výstavám. Dále potvrdil nutnost zabývat se výstavbou důstojné budovy pro umístění sbírky moderního umění.

V období po III. sjezdu Svazu československých výtvarných umělců z roku 1969 a zejména pak po XIV. sjezdu Komunistické strany Československa začátkem sedmdesátých let začala nadlouho doba tvrdé normalizace ve společnosti, která ochabovala až ve druhé polovině 80. let.

Při zpracování disertační práce jsem čerpal relevantní informace převážně z archivních pramenů, z neutříděného, dosud nezpracovaného fondu Národního archivu v Praze s názvem Svaz československých výtvarných umělců, ze zpracovaného osobního fondu Emanuela

⁵ CHALUPECKÝ 1994, 27.

Famíry z Archivu Národní galerie v Praze, z Archivu výtvarného umění a jeho informačního systému AbArt.

V Národním archivu v Praze se nachází 365 kartonů, které se týkají činnosti Svazu, korespondence s jeho členskou základnou, pracovních podkladů pro různá jednání, zápisů ze schůzí ústředního výboru, jednotlivých výborů, zpráv o činnosti komisí Svazu, seznamů uspořádaných výstav od roku 1948 do roku 1989 atp. Tato archivní pramenná základna dále obsahuje podrobné zápisy z jednotlivých sjezdů, které jsou dokonalým výrazem komplexních předsjezdových příprav. Vzhledem k rozsáhlosti fondu a s ohledem na jeho dosavadní neutříděnost jsem se zabýval pouze dokumenty, které se bezprostředně vztahovaly k předmětu práce. Při analýze a vyhodnocování takto získaných materiálů jsem přihlížel k době jejich vzniku a k pravidlům fungování tehdejšího oficiálního politického a kulturního života. V archivních materiálech se bohužel nedochovaly materiály vztahující se k některým konkrétním výtvarníkům či tvůrčím skupinám.

Velkou oporou mi byl Archiv výtvarného umění, kde bylo možné dohledat soupisy výstav, seznamy členů komisí galerie, výstřižky, tiskové zprávy, veškeré katalogy k jednotlivým výstavám, ale také pozvánky, recenze k výstavám uveřejněné ve výtvarných časopisech či kulturních rubrikách deníků apod.

Ve své práci jsem podrobně zpracoval téměř všechny katalogy výstav všech galerií a další informace, které se k činnosti galerií ve sledovaném období vztahovaly a rovněž velké množství recenzí a článků uveřejněných v různých periodikách. Nejvíce recenzí k činnosti galerií lze nalézt v kulturních rubrikách jednotlivých deníků např. v Rudém právu, Večerní Praze, Mladé frontě, Lidové demokracii, Svobodném slovu. V měsíčnících Výtvarná práce a Výtvarné umění bylo recenzí méně. K nejčastějším recenzentům patřili Jiří Burian, Adolf Hoffmeister, Jana Hoffmeisterová, Jaromír Pečírka, Jiří Šmíd, Jana Wittlichová a další.

Bohužel nevím o žádné monografii, s výjimkou diplomové práce Barbory Špičákové,⁶ která by problematiku výstavních síní v Praze v 60. letech komplexně a systematicky pojednávala, takže jsem byl odkázán jen na existující katalogy a informace pamětníků. Historií Svazů československých výtvarných umělců, konkrétně II. sjezdem Svazu, se zabývala Alena

⁶ ŠPIČÁKOVÁ 2010.

Kokešová.⁷ Naposledy se této problematice ve své disertační práci věnovala také Alena Binarová.⁸

Setkal jsem se také s řadou pamětníků, kteří mi poskytli důležité informace a svědectví, jak k otázkám týkajících se jednotlivých výstavních síní a jejich osobností, tak k otázkám svazovým.⁹

Z odborné literatury pro mě byly velmi užitečné publikace Jindřicha Chalupického, Jiřího Knapíka, Marie Klimešové, Vincence Kramáře, Jiřího Ševčíka, Karla Teigeho a dalších, tak jak jsou uvedeny v seznamu použité literatury a pramenů v závěru práce.

Domnívám se, že studium institucionálního aspektu dějin umění, tedy v tomto případě psaní o historii a působnosti jednotlivých galerií je přínosné a významné pro zpracování mnoha dalších témat v dobovém kulturním a uměleckém kontextu. Pořízení soupisu aktivit galerií a evidence jejich činností a provozu, kurátorského směřování a dobových ohlasů mohou posloužit jako důležité kompendium pro orientaci ve výstavnictví pražských galerií 60. let 20. století. Tyto důvody mě vedly k tomu, že jsem si toto téma zvolil jako téma své disertační práce.

Popíšu nyní v několika krocích tuto relativně krátkou a relativně šťastnou dobu na pozadí činnosti Svazu, z jehož lůna vzešly síně výtvarného umění, kterými se budu následně zabývat.

⁷ KOKEŠOVÁ 2012, 155–173.

⁸ BINAROVÁ 2016.

⁹ Při zpracování disertační práce jsem se setkal s těmito pamětníky: Zdeňkem Čubrdou, Jiřím Hůlou, Adamem Hoffmeisterem, Zdenkem Hůlou, Stanislavem Kolíbalem, Vladimírem Rocmanem, manželi Štogrovými, Ludmilou Vachtovou, Olbramem Zoubkem a dalšími.

1. Společensko-politické předpoklady vzniku galerií Svazu československých výtvarných umělců

1.1 Historie vzniku Svazu československých výtvarných umělců

O přesném datu založení Svazu československých výtvarných umělců (tehdy platná zkratka S.Čs.V.U.) panují jisté pochybnosti a tradují se některé nepřesnosti. V odborné literatuře se můžeme setkat s rozdílnými daty, která se vážou k různým politickým okolnostem a právním skutečnostem činícím si nárok na to, stát se datem založení Svazu. Jedná se třeba o roky 1947, 1948, 1949, 1950 až 1952. Zásadní je dokázat rozlišit vznik Svazu jakožto spolku a následně jako socialistické organizace, vzniklé po zrušení nebo transformaci jednotlivých výtvarných spolků.

Podle mého názoru byl Svaz založen 8. 7. 1947. Jeho činnost byla již v době vzniku, ať již se jedná o roky 1947 či 1952, opřena o dlouholetou kulturní tradici, neboť výtvarné spolky vznikaly na území českých zemí již dávno předtím. Pominu-li středověké stavební hutě či cechovní malířské organizace a přenesu-li se do 19. století, musím zmínit hlavně Společnost vlasteneckých přátel umění založenou již v roce 1796, Krasoumnou jednotu v Praze z roku 1835, Jednotu umělců výtvarných z roku 1849, Výtvarný odbor Umělecké besedy založené roku 1863, Spolek výtvarných umělců Mánes z roku 1887, Jednotu umělců výtvarných z roku 1898 atd. Na tuto spolkovou a výtvarně uměleckou činnost navázaly začátkem 20. století mnohé další skupiny výtvarných umělců. Například v roce 1917 vznikl Spolek českých umělců grafiků Hollar nebo Aleš, Marold ad.

Prvním ryze českým uměleckým sdružením, které mělo spíše odborový charakter, byl Syndikát výtvarných umělců československých se sídlem v Praze. Jeho činnost byla schválena dne 4. 12. 1919. O pět let později se od Syndikátu odtrhla Odborová organizace československých výtvarníků. Tímto odtržením začala odborová dvojkolejnost, která přetrvala až do roku 1947. Prvním předsedou (syndikem) Syndikátu se stal architekt Otakar Novotný. Syndikát vykonával několik funkcí. Především to byla funkce zastupování umělců před nakladateli a pořadateli uměleckých výstav, dále poradenská činnost. Syndikát pro umělce v nouzi založil i podpůrný fond ke zlepšení finanční situace umělců.¹⁰ Následně v roce 1926 byl Syndikát rozšířen o ústředí architektů. V tomto stavu působil nezměněn až do roku 1947, kdy byl rozpuštěn. Odborová organizace československých výtvarných umělců měla podobou funkci, náplň a cíl

¹⁰ HYL MAR 2016, 171.

jako Syndikát. Prvním předsedou se stal sochař Otto Gutfreund. Odborová organizace měla blízko k SVU Mánes, který jí také později poskytl zázemí v budově Mánesa.¹¹

Vedle Syndikátu působil ještě Blok českých výtvarníků (později Český blok výtvarníků), v němž byly rovným počtem zastoupeny výtvarné spolky (SVU Mánes, výtvarný odbor UB a SČUG Hollar). V květnu 1947 vznikl Ústřední blok výtvarných umělců Československé republiky sdružující Český blok výtvarníků, Blok výtvarných umělců země Moravskoslezské a Blok slovenských umělců. Blok byl vlastně jakousi odborovou organizací výtvarníků se sídlem v Mánesu v Praze. Blok se zabýval návrhy na sociální a finanční zajištění výtvarníků a zapojoval se i do akviziční činnosti. Poválečným jednatelem byl architekt Richard Podzemný, v roce 1946 byl za tajemníka zvolen Jindřich Chalupecký. Blok se stal v zásadě jádrem budoucího Svazu československých výtvarných umělců. Jeho vznik se datuje do září roku 1945, nicméně prvotní aktivity zakládajících členů můžeme pozorovat již na počátku druhé světové války.¹²

Těsně po 2. světové válce bylo v Čechách mnoho výtvarných spolků. Tyto spolky mívaly většinou mezi 20 a 120 členy. Největším byl Mánes. Dále to byly například Umělecká beseda, Purkyně, Aleš, Myslbek, Marold, Kruh výtvarných umělkyň, Jednota umělců výtvarných, Sdružení grafiků Hollar. Mimo Prahu např. Sdružení jihočeských výtvarníků a dále organizace výtvarníků v Hradci Králové, Plzni, v Ústí nad Labem, Hodoníně atd. Na Slovensku existovala také řada spolků a organizací, jako například Spolek východoslovenských výtvarníků v Košicích nebo Skupina 29 v Bratislavě či Umělecká beseda Slovenska v Bratislavě.¹³ Kromě těchto spolků a organizací byl ještě v srpnu 1945 založen Svaz výtvarných spolků, který se vydělil z Bloku z důvodu nesplněných očekávání.¹⁴

Veškeré umělecké spolky vzniklé před 1. říjnem 1951, tedy před účinností zákona č. 68/1951 Sb., o dobrovolných organizacích a shromážděních, které vyvíjely činnost ve shodě se zájmy pracujícího lidu, se mohly ve smyslu ustanovení § 9 tohoto zákona přeměnit v organizace dle tehdy platného právního řádu. Tento postup byl dále upraven směrnicemi Ministerstva vnitra. Tímto zákonem ale rovněž došlo „de iure“ ke zrušení všech spolků, které nevyhověly literě zákona. SČSVU se podle uvedeného zákona přeměnil na dobrovolnou organizaci s názvem

¹¹ HYL MAR 2016, 171–172.

¹² HYL MAR 2016, 172.

¹³ Karton 704–45 05 14, desky s nadpisem Tihle výtvarníci..., zpracovaný osobní fond Emanuela Famíry, Archiv Národní galerie Praha.

¹⁴ Karton 3901, desky s nadpisem Výtvarní umělci československé veřejnosti, 16. 8. 1945, zpracovaný osobní fond Emanuela Famíry, Archiv Národní galerie Praha.

Svaz československých výtvarných umělců až v prosinci roku 1956. Ten nabyl movité i nemovité věci zrušených uměleckých spolků.

Podívejme se tedy postupně na důležité aspekty vývoje Svazu československých výtvarných umělců vycházející ze stranických direktiv. A to zejména na jednotlivé konference a sjezdy Svazu, které se pokoušely vymezit a někdy usměrnit a přenášet umělecké i mimoumělecké ambice a požadavky na bedra svých členů, poněvadž: „Dějiny umění nejsou tvořeny jen uměleckými díly, životy umělců a proměnami stylů. Jejich legitimní součástí jsou i procesy myšlení o umění, které mohou být vnímány jako dějiny interpretací a nabývat podoby různých programových nebo politických ideologií.“¹⁵

1.2 Vznik Svazu československých výtvarných umělců jakožto spolku

Výnosem Zemského národního výboru ze dne 8. 7. 1947 pod č. j: 1-6-1375/4-1947 byly schváleny stanovy SČSVU. Téhož dne vyzval dopisem přípravný výbor, který byl rovnoměrně zastoupen členy Odborové organizace čs. výtvarníků a Syndikátu, členy všech dosavadních výtvarných spolků a organizací k bezodkladnému vstupu do nového Svazu. Při této příležitosti zasílal Blok rovnou i přihlášky do SČSVU Prvním předsedou se stal malíř Alois Fišárek. V rychlém sledu následují předsedové architekt Karel Stráník a poté sochař Karel Pokorný. Za jeho předsednictví se stal jednatelem spolku Adolf Hoffmeister. Stanovy Svazu měly celkem 19 paragrafů, ve kterých byl uveden mimo jiné název a sídlo Svazu, účel Svazu. Byly zde vyjmenovány jednotlivé orgány Svazu s jejich kompetencemi atd.

Podle svědectví malíře Emanuela Famíry¹⁶ se během únorových událostí dne 26. února 1948 za předsednictví přednosty VI. odboru Ministerstva informací malíře Adolfa Hoffmeistera ustavil Akční výbor čs. výtvarných umělců. Ten jako jedinou vrcholnou organizaci uznal SČSVU, nařídil zastavení činnosti Syndikátu a současně převzal vedení Českého bloku výtvarníků. Svazu pak uložil, aby mezi svými členy provedl politickou očistu. Tu prováděla podle stanov Svazu komise pro umělecké věci (Umělecká rada SČSVU) pod vedením malíře Vincence Beneše.¹⁷ Pro tento účel byly vytvořeny komise pro malířství a grafiku, pro

¹⁵ ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/DUŠKOVÁ 2001, 10.

¹⁶ Karton 706–48 04 20, desky s nadpisem SČSVU po Únoru, akční výbor a jeho „činnost“, zpracovaný osobní fond Emanuel Famíra, Archiv Národní galerie Praha.

¹⁷ KNAPÍK 2006, 21.

sochařství, pro užité umění, pro architekturu a pro teorii (Kotalík, Masaryková, Míčko, Mrkvička, Nebeský, Poche ad.).

V roce 1953 rozhodnutím Ministerstva vnitra dne 2. 1. 1953 pod č. j. II/2-260.1-13/12 vznikl a byl zapsán do spolkového katastru Ústřední svaz československých výtvarných umělců (ÚČSVU) po vedením Jaromíra Wíši.¹⁸

Dále byly všechny předchozí spolky podle výnosu Ministerstva vnitra NV/2 – 2875/56 vymazány 22. 12. 1956 ve smyslu zákona č. 68/1951 Sb. o dobrovolných organizacích a shromážděních a přeměnily se na dobrovolnou organizaci s celostátní působností s názvem Svaz československých výtvarných umělců. Tento shromažďovací zákon byl platný až do roku 1990, kdy ho nahradil zákon č. 83/1990 Sb., o sdružování občanů.

Jiří Ševčík se například domnívá, že SČSVU vznikl jako celostátní organizace na konci března 1948 během příprav na Sjezd národní kultury, který se konal 10.–11. 4. 1948 a který vytyčil novou poúnorovou kulturní politiku státu. Má na mysli text s názvem Provolání k výtvarníkům, kterým se Svaz připojil k poúnorové politice KSČ. Tento text byl otištěn v Tvorbě č. 12 v roce 1948. Zde se SČSVU prezentuje jako jediná vrcholná organizace československých výtvarných umělců.¹⁹ Domnívám se, že se nejednalo o text právní, tedy o konstitutivní právní normu, ale pouze o deklaraci zásad, cílů, metod a směřování politiky a kultury. Proto považuji den 8. 7. 1947, kdy byly schváleny stanovy, za datum založení Svazu.

1.3 Společné prohlášení malířů, sochařů, architektů a průmyslových výtvarníků z roku 1949

Jedním z dalších uvažovaných termínů, které by měly být datem založení Svazu, je 28. 10. 1949. Základním dokumentem je dopis umělců k založení budoucího Svazu z roku 1949. Ve společném prohlášení malířů, sochařů, architektů a průmyslových výtvarníků ze dne 28. 10. 1949 již zazněl závazek československých umělců stát se aktivními spolubudovateli nového socialistického společenství. V tomto prohlášení se umělci zavázali dát pracujícímu lidu obou národů výtvarné umění, které bude hodno jeho budovatelského úsilí a které ztvární a obohatí radostný proces proměny našeho národního života v údobí budování socialismu. V rámci potřebné a dobově vyžadované sebekritiky umělci přiznali, že od února 1948 nebyli dostatečně

¹⁸ Karton 415, rok 1953, desky s názvem ÚČSVU, fond Spolkový katastr, Archiv hlavního města Prahy.

¹⁹ ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/DUŠKOVÁ 2001, 123.

výrazní a viditelní a zavázali se, že ustaví na sjezdu v Praze, který by se měl konat ve dnech 13.–15. 5. 1950, Svaz československých výtvarných umělců. Zároveň požádali vládu československé republiky o souhlas s pořádáním takového sjezdu a převzetí záštity. Budoucí Svaz měl sdružit české a slovenské výtvarné umělce v jednotnou organizaci a měl vést umělce k poznání vědeckého socialismu, k učení marxismu-leninismu a osvojení si metody socialistického realismu.²⁰

Společnému prohlášení umělců předcházela řada různých setkání, manifestací a prohlášení kulturních pracovníků. Jedna z nejdůležitějších manifestací kulturních pracovníků uspořádaných hned po válce se konala dne 29. 5. 1945 v Lucerně v Praze. Vystoupil na ní Václav Kopecký, ministr informací a Zdeněk Nejedlý, ministr školství a osvěty. Zdeněk Nejedlý ve svém referátu zdůraznil, že sice skončila válka, ale neskončil boj. Bojem myslel ten politický rozehrávající se na kulturní frontě. Připomněl, že kulturní pracovníci žijí nyní v jiné době, v jiné Evropě, než jaká byla v roce 1938. Vyzval všechny kulturní pracovníky k tvorbě, pozval je do prvních řad kultury, kde budou plnit svojí historickou roli pracující inteligence v konstituování nové společnosti. Vymezil hlavní budoucí úkoly kulturních pracovníků, za které považoval především potření fašismu, který nebyl zničen válkou a který se stále vyskytuje ve společnosti. Také zdůraznil nutnost rozbít dekadenci, za kterou považoval úpadkovou skomírající buržoazii a její formální a vyprázdněné umění. Jako vzor doporučil umění Sovětského svazu. Kromě orientace na Sovětský svaz vyzdvihl také lidovost umění, která podle něj spočívá v tvorbě umění pro široké masy, umění, které bude mluvit k milionům diváků. Za základ národní kultury považoval české i ruské klasiky, především z 19. století. Odmítl převážnou část tvorby české umělecké avantgardy první poloviny 20. století. Projev Zdeňka Nejedlého byl typickým dobovým poválečným projevem adorace osvoboditele českého národa včetně přejímání jeho politiky a kultury. Jedná se o první formulaci české kulturní politiky prezentované KSČ.²¹ Později tuto kulturní politiku KSČ rozvinul a aplikoval na oblast výtvarného umění také Vincenc Kramář. Osobně se domníval, že kulturněpolitický program vyhlášený na VIII. sjezdu KSČ v roce 1946 nepředepisuje ani tendenčnost, ani nějaký umělecky chudý realismus či jiné určité slohové usměrnění tvorby, že nehorlí proti „umění pro umění“.²² Budoucnost mu za pravdu nedala. Jeho osobní interpretace byla spíše přáním nežli realistickou analýzou závěrů VIII. sjezdu KSČ. Kramář se snažil o rehabilitaci kubismu jako tvořivého a

²⁰ Karton 96, rok 1949, desky s názvem Zakládající dopis umělců k založení SČSVU, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

²¹ NEJEDLÝ 1945, 1–2.

²² KRAMÁŘ 1946, 41.

vždy věcného umění, které burcuje naší představivost a tím přispívá k „výstavbě a zdokonalení našeho světového názoru, či jinými slovy, účastní se svým způsobem a v určitém (výtvarném úseku) pokrokové práce lidstva.“²³ Jeho postoje jsou zřejmé například ze vzájemné korespondence s Karlem Teigem, která se týkala Teigeho monografické studie o Bohumilu Kubišovi, otištěné v Kvartu, sborníku poezie a vědy v roce 1949. V dopise adresovaném Teigemu z 13. 9. 1949 Kramář vyjádřil přesvědčení, že: „Povaha kubismu však nebrání umělci, je-li toho třeba a chce-li zasáhnout přímo do politických a sociálních poměrů a kubismus tak činí.“ Tento text, jako řadu dalších, např. od Jindřicha Chaloupeckého, Karla Teigeho či Květoslava Chvatíka můžeme považovat za snahu o nalezení způsobu vedoucího ke smíření západního typu modernosti, nikoli pojetí modernosti revolučního světa socialismu, s uměním reálného socialismu. Karel Teige přitakával Vincenci Kramáři a společně s ním považoval kubismus za živoucí a tvořivé umění a přisuzoval mu sociálně revoluční poslání a sílu, všelidský a pokrokový rys. Na druhou stranu Teige nesouhlasil s Kramářovou usilovnou snahou zprostit kubismus označení formalismus a speciálně kubismus označovat za nový realismus, který umožní, aby z něj vyrostl nový realismus socialistického umění.²⁴ Celé toto období je možné označit za dobu, ve které se postupně vytrácí umělecké výdobytky avantgardy a kdy na uvolněné pozice nastupuje socialistický realismus. Tuto epochu kulturní politiky lze jako jedinou právem nazvat etapou raného československého socialistického realismu vyhlášeného na IX. sjezdu KSČ v květnu 1949.²⁵ Toto období trvalo až do ustavující konference Svazu v roce 1956, na které strana přistoupila k revizi socialistického realismu v souladu se závěry XX. sjezdu KSSS a připustila možnost zakládat tvůrčí umělecké skupiny.

1.4 1. a 2. zakládající celostátní konference delegátů Svazu československých výtvarných umělců v roce 1950–1952

Závazek k založení Svazu byl zcela naplněn na 1. celostátní konferenci, která proběhla ve dnech 29.–31. 3. 1950 na Slovanském ostrově v Praze. Zde byly přijaty historicky první stanovy nově vzniklého „socialistického“ Svazu. Předsedou se stal architekt Karel Stráník. V dalším roce se konala 2. celostátní konference delegátů, její první část probíhala ve dnech 27.–30. října 1951

²³ Dopis Vincence Kramáře ze dne 13. 9. 1949 adresovaný Karlu Teigemu. Originál dopisu je uschovaný v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze.

²⁴ TEIGE 1966, 10–11.

²⁵ KNAPÍK 2006, 40.

na závěr 1. přehlídky československého umění v Jízdárně Pražského hradu a druhá část ve dnech 5.–7. července 1952.

Konečná rezoluce celostátní konference se opírala o závěry IX. sjezdu Komunistické strany Československa a o zkušenosti sovětského výtvarného umění. V rámci celostátní konference byla v jednotlivých vystoupeních několikrát zmiňována 1. přehlídka československého výtvarného umění, která se konala v Jízdárně Pražského hradu a kterou navštívili prezident republiky Klement Gottwald, ministr školství a věd Zdeněk Nejedlý a řada tehdejších politiků. Zdeněk Nejedlý doporučil Svazu, aby se více zabýval ideovými a tvůrčími otázkami, které podle něj jsou nezbytným předpokladem pro to, aby další výstava naše výtvarníky povznesla k vyšší dokonalosti. Podle jeho slov ani kritici umění zatím neprokázali dostatečnou výtvarnou citlivost. Doporučil proto zabývat se zkušenostmi sovětských umělců.²⁶

Na konferenci zazněly dva zásadní referáty. První přednesl náměstek ministra školství Vojtěch Pavlásek. Zmiňoval se v něm především o potřebě zlepšení práce výtvarné kritiky a o potřebě aktivizovat teoretiky výtvarného umění „stojící dosud stranou.“ Druhý referát přednesl František Nečásek a věnoval se přehlídce československého umění vystaveného v Jízdárně Pražského hradu. Vyzvedl umění 19. století jako vzor pro socialistický realismus a požadoval po umělcích překonávání vlivu úpadkových modernistických formalistických směrů. Další referáty přednesli A. Hoffmeister, J. Neumann, V. Šolta a další.²⁷ V této souvislosti bych rád upozornil na jednu dobovou rozpravu, která se odehrála na stránkách Výtvarného umění č. I u příležitosti 33. výročí Velké říjnové socialistické revoluce. Ta se počátkem 50. let věnovala sovětskému umění a jeho hodnocení očima několika výtvarných umělců a kritiků, jako například Václava Fialy, Jiřího Krohy, Ludvíka Kuby, Antonína Pelce, Václava Rabase, Otakara Švece, Jana Rambouska a dalších a dokonale ilustrovala politickou realitu.²⁸ Samotné názvy kapitol, například Sovětský svaz – můj učitel, můj vzor, Ruský umělecký duch již napovídají, v jakém duchu se rozprava nesla. Jiří Kroha zde třeba uvedl: „Nový revoluční socialistický obsah vyvolal potřebu vyššího uměleckého mistrovství, v němž výtvarník ovládá pomocné pracovní prostředky a nikoliv prostředky výtvarníka, jako je tomu v úpadkovém a únikovém umění.“²⁹

²⁶ Karton 103, rok 1952, desky a názvem Resoluce II. celostátní konference SČSVU, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

²⁷ KNAPIK 2006, 160–162.

²⁸ Českoslovenští výtvarní umělci o sovětském umění. In: Výtvarné umění I, 1950–51, 341–345.

²⁹ KROHA 1950–51, 341–343.

Rezoluce uložila Svazu, aby v oblasti teorie a kritiky umění umožnil soustavnou spolupráci výtvarníků a kritiků a zorganizoval diskuze o umění s občany za účasti teoretiků a kritiků umění. Tento úkol byl plně institucionalizován založením Výboru socialistické kultury, jehož úkolem byla právě osvěta mezi občany formou besed pracujících s odborníky na umění. Výbor socialistické kultury byl zrušen až v roce 1964.

V krátkosti se vrátím k některým závazkům, které se v rezoluci objevily. Například v první kapitole se obecně hovoří o tom, že se socialistickým umělcům dostává nového poslání být aktivními budovateli nového socialistického společenství. Umělci se ve stanovách zavázali dát oběma pracujícím národům, jak Čechům, tak Slovákům výtvarné umění, které bude hodno jejich budovatelského úsilí. Mělo to být především námětově zobrazení radostného procesu přeměny člověka na jeho cestě k socialismu. Jako vzor je zde citováno umění Sovětského svazu a jako hlavní ideologie marxismus-leninismus. Jediná možná a přípustná umělecká metoda byla právě metoda socialistického realismu vycházející z této ideologie. Karel Teige zastával teorii, že socialistický realismus je tendence vyplývající ze zkušeností představitelů realistického a lidového umění Ruska, kde realistická malba tlumočí poučné obsahy.³⁰ Obsah a formu socialistického realismu se pokoušela redakce časopisu Výtvarné umění v roce 1952 na svých stránkách přiblížit tehdejšímu umělcům. Pojem socialistického realismu byl, jak vyplývá z příspěvků několika besedujících malířů před 2. světovou válkou, pojmem takřka neznámým. Zábranský se například zmiňoval o tom, že tento druh výtvarného projevu před válkou produkovali nepokrokoví výtvarníci a jejich tvorba se vyznačovala nízkou kvalitou.³¹

Svaz československých výtvarných umělců podle stanov tvořili členové, kandidáti a čestní členové. Mezi jeho hlavní úkoly patřilo pořádání domácích a zahraničních výstav. Svaz mohl zakládat kluby, galerie, muzea a knihovny, vedl rejstřík československých umělců a udílel jim různé druhy podpor. Podle stanov Svazu byl jeho nejvyšším orgánem sjezd, dále ústřední výbor, předsednictvo Svazu, přihlížitelé účtů a smírčí soud. Dalšími orgány byly národní sekce, které měly právo zřizovat v krajích krajská střediska. Stanovy v dalších ustanoveních upravovaly práva a povinnosti členů, kandidátů, vymezovaly oprávnění různých orgánů Svazu apod.³² Zajímavostí těchto prvních stanov je, jak velký důraz je kladen na paritní národnostní zastoupení v různých orgánech svazu, a rovněž, jak silný mají stanovy politický náboj.

³⁰ TEIGE 1966, 123.

³¹ Pohled do dvacátých a třicátých let. In: Výtvarné umění č. 7–8, 1952, 331–333.

³² Karton 85, rok 1950, desky s názvem 1. Celostátní konference SČSVU, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

Domnívám se, že období let 1952 až 1956 se dá označit za období transformace Svazu. Tato přeměna kopírovala transformační dobové aktivity ve stranických i státních orgánech a organizacích. V říjnu 1952, resp. v lednu 1953 došlo k formální přeměně Svazu československých výtvarných umělců na Ústřední svaz československých výtvarných umělců (ÚSČSVU). To souviselo, jak jsem výše uvedl, se zápisem Svazu do spolkového katastru pod vedením Vladimíra Wíši. V ÚSČSVU byly tehdy sloučeny tři umělecké svazy. Svaz malířů, sochařů a grafiků, Svaz užitého umění a průmyslového výtvarnictví a Svaz architektů.³³ Dalším z mnoha důvodů pro transformaci Svazu byl požadavek na redukci členské základny. Způsob organizace výtvarného života a vysoké náklady na hmotné zabezpečení všech výtvarníků byly trvale neudržitelné. Výtvarníků bylo v roce 1952 přes 3700. Ze spolkového uspořádání Svazu se v budoucnu uvažovalo o výběrové organizaci umělců kádrovaných podle ideových hledisek.³⁴

1. 5 Ustavující konference Svazu československých výtvarných umělců v roce 1956

Velké politické změny, které se velmi rychle odrazily i v kultuře, se odehrály na XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu konaném 14.–26. února 1956. Strana poprvé ve své historii připustila krizi budování socialismu. Po skončení sjezdu na uzavřeném jednání z úst Nikity Chruščova došlo ke kritice stalinského kultu a dosavadního směřování politiky strany. Projev vešel do dějin jako projev o kultu osobnosti a jeho důsledcích. Tato kritika kultu osobnosti měla velký vliv nejen na politiku SSSR, ale také na jeho satelity, včetně Československa.

Jedním z projevů změn, které se odehrály v Sovětském svazu, byly i změny ve Svazu československých výtvarných umělců, v jeho struktuře, dílčí změny stanov apod. Ve dnech 27.–28. října 1956 došlo na ustavující konferenci Svazu československých výtvarných umělců s celostátní působností. Organizační řád Svazu pod č. j. NV/2-2875/56 ze dne 22. 12. 1956 schválilo Ministerstvo vnitra ČSR. Ještě v roce 1956 byl podán návrh na rozdělení ústředního Svazu na dva celky, na výtvarníky a architekty. Toto vydělení architektů se také záhy uskutečnilo.

³³ KNAPÍK 2006, 172.

³⁴ Karton 85, rok 1950, desky s názvem 1. Celostátní konference SČSVU, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

Na konferenci zazněl referát Antonína Pelce o dosavadní činnosti přípravného výboru Svazu. Účastníci konference podepsali petici k pokusu o krvavý zvrat lidově demokratického zřízení v Maďarsku a zaslali blahopřejný telegram Picassovi k jeho 75. narozeninám. Právě malíř Antonín Pelc, který předsedal přípravnému výboru, měl za úkol konstituovat nový výběrový Svaz, který by nahradil ten předchozí a vydělit z ÚSČSVU dva zcela samostatné svazy umělců a architektů. V přípravném výboru zasedal společně s ním Adolf Hoffmeister, budoucí předseda Svazu. Oba byli členy ústředního výboru ÚSČSVU³⁵.

Na závěr bylo přijato usnesení, které odsouhlasilo nové stanovy Svazu, pracovní řád a novou organizační strukturu. Zejména byly upřesněny podmínky vzniku tvůrčích skupin. Konference si vytkla za úkol především lépe využívat stávající výstavní síně a zajistit větší rozvoj výstavnictví nejen v hlavním městě, ale i v krajích. Také se volalo po větším zastoupení na zahraničních výstavách a naopak větším zastoupení zahraničních umělců na výstavách českých.³⁶ Právě k právní formulaci původního návrhu nových stanov Svazu se v diskuzi obsáhle vyjádřil i Jindřich Chalupecký. „V paragrafu 17, kde se mluví o ústředním výboru, se dovídám, že tento ústřední výbor provádí usnesení sjezdu nebo konference a v jejich smyslu usměrňuje ideovou a tvůrčí činnost SČSVU. Svaz ovšem žádnou tvůrčí činnost nevykonává. Vykonávají ji jeho členové a zde se dovídám, že tvůrčí činnost tohoto Svazu bude usměrňována. Takže umělec je veden k umění, jeho tvůrčí problémy jsou řešeny většinovým usnesením sjezdu nebo konference a ústřední výbor nakonec tohoto umělce usměrňuje, aby pracoval podle těchto usnesení.“³⁷ Jeho argumentace nepostrádala logiku, a proto nakonec podle této a dalších jeho připomínek doznal návrh stanov dílčích změn.

Určitou změnou, oproti dřívějšímu stavu, bylo i zrušení krajských středisek ÚSČSVU. Tyto byly nahrazeny oblastními pobočkami SČSVU. Systém struktury orgánů Svazu byl velmi podobný dřívějšímu stavu. Vznikly pobočky v Brně, ve Zlíně, Ostravě, Českých Budějovicích, Hradci Králové, Jihlavě, Karlových Varech, Pardubicích, Plzni, Ústí nad Labem a později v Olomouci a Liberci.³⁸ Pobočky tedy kopírovaly dřívější krajský systém. V Praze byla pobočka

³⁵ Karton 104, rok 1956, desky s názvem Návrh na přeměnu ÚSČSVU na dva výběrové svazy, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

³⁶ Karton 117, rok 1956, desky s názvem Zápis z ustavující konference SČSVU, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

³⁷ Karton 117, rok 1956, desky s názvem Zápis z ustavující konference SČSVU, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

³⁸ Karton 107, rok 1956, desky s názvem Zápis ze schůze ÚV SČSVU ze dne 19. 12. 1956, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

dále členěna podle bydliště členů do obvodních středisek. Na Slovensku vznikly oblastní pobočky v Bratislavě, Martině a v Košicích.

Príslušníci Svazu se dále podle své odbornosti v rámci příslušnosti k dané pobočce dělili do čtyř sekcí. Jednalo se o sekci teoretickou, malířskou, sochařskou a grafickou, sekci užitého a průmyslového umění, sekci restaurátorství.

Možnost vytvářet tvůrčí skupiny výtvarníků byla predikována již v přípravném referátu ke konferenci. Odvážný názor na nutnost změny dosavadních stanov zazněl již rok před ustavující konferencí a byl otištěn ve Výtvarné práci č. 24 v roce 1955 pod názvem Hlas mladých. Požadoval právě vznik ideových tvůrčích skupin mladých výtvarníků a právo samostatných výstav včetně zajištění jedné výstavní místnosti v Praze, která by prioritně sloužila mladým výtvarným umělcům k výstavní činnosti.³⁹ Podle hlavního referátu předneseného A. Pelcem mělo být smyslem tvůrčích skupin vnést do českého výtvarného umění plodné ovzduší, umožnit diskuzi, vzájemnou výměnu názorů i uplatňování různých tvůrčích a stylových hledisek. Právní postavení tvůrčích skupin bylo ve stanovách upraveno v ustanovení článku 18 a v pracovním řádu v článku 18, kde se kromě jiného uvádělo, že výtvarní umělci, členové a kandidáti se mohou sdružovat ve volné tvůrčí skupiny, jejichž práce se mohou účastnit také výtvarníci z povolání. Tyto skupiny mohly pořádat výstavy, v nichž mohou tlumočit názory skupiny, což bylo v roce 1956 chápáno jako neuvěřitelné vítězství. K založení skupiny stačilo pouze to, že oznámila při svém prvním vystoupení na veřejnosti svůj program a svého vedoucího. Článek 18 stanov SČSVU se stal významným právním i ideovým nástrojem, který změnil českou výtvarnou scénu druhé poloviny 50. let. První uměleckou výtvarnou skupinou, která této změny okamžitě využila, byla tvůrčí skupina Máj 57, která již 1. 12. 1956 oficiálně oznámila SČSVU ústy svých vedoucích Františka Dvořáka a Ladislava Dydka své založení. Skupina Máj 57 byla v Praze příkladem pro další nově se formující umělecké skupiny, jakými byly třeba Trasa, M 57, UB 12, Etapa, Křižovatka a další.

Marie Klimešová považuje za přelomovou událost tohoto období výstavu, kterou připravili teoretici Jiří Padrta a Miroslav Lamač s názvem Zakladatelé moderního českého umění, uspořádanou v Brně v roce 1957 a reprízovanou v Praze o rok později.⁴⁰ Byla to výstava, na které byla reprezentována velká jména předválečné české výtvarné tradice (Beneš, Čapek,

³⁹ Hlas mladých. In: Výtvarná práce č. 24, 1955, 2.

⁴⁰ KLIMEŠOVÁ 2009, 12.

Gutfreund, Kubišta, Zrzavý a další). Podle Vachtové tato výstava nevyprovokovala změnu stanovisek ani nezpůsobila okamžitý radikální obrat v tvorbě tehdejších umělců.

První uvolnění měly podle Vachtové na svědomí náhodné importy zahraničních časopisů a katalogů s reprodukcemi děl.⁴¹

Marie Klimešová tuto dobu výstižně charakterizuje jako polaritu aktivního strachu a nehybnosti.⁴²

1.6 I. sjezd Svazu československých výtvarných umělcův roce 1960

XXI. mimořádný sjezd Komunistické strany Sovětského svazu v roce 1959 projednal program další komunistické výstavby v Sovětském svazu a nový program rozvoje hospodářství a kultury. Sjezd vytyčil sedmiletý plán rozvoje národního hospodářství od roku 1959 do roku 1965, během kterého měl Sovětský svaz postupně přejít z fáze socialismu do fáze komunismu. Podle myšlenky zakladatelů vědeckého komunismu Marxe, Engelse a Lenina totiž existují dvě fáze komunistické společnosti. V Sovětském svazu měli za to, že právě na základě všemožných ukazatelů nastane v brzké době okamžik přerodu jedné fáze do druhé. V oblasti rozvoje a obohacování kultury socialistické společnosti byly pro umělce stanoveny tyto cíle: pozvednout ideovou i uměleckou úroveň tvorby, být pomocníkem strany a zobrazovat hrdinné činy lidu budujícího komunismus.⁴³ Na základě těchto závěrů sjezdu KSSS se uskutečnil v Praze v roce 1959 Sjezd socialistické kultury. Kulturní pracovníci se svým svoláním přihlásili k Sjezdu národní kultury konaného v roce 1948. Na sjezdu socialistické kultury účastníci rozebrali závěry XI. sjezdu KSČ a XXI. mimořádného sjezdu KSSS a konstatovali obdobné závěry: dovést fázi socialismu, dovést k vítězství ideologii marxismu-leninismu a postupně přejít do fáze komunismu.⁴⁴

Těmto tendencím byl poplatný také I. sjezd Svazu československých výtvarných umělců, který se uskutečnil v roce 1960. Ten závěrem přijal unesení, které by se zkráceně dalo rozdělit na dvě hlavní skupiny úkolů. Za prvé: všestranně podporovat tvořivé snahy o vyjadřování společensky závažných idejí specifickými prostředky výtvarného umění a o pronikání do všech oblastí socialistického způsobu života. Za druhé: překonávat a kriticky odhalovat tvůrčí popisnost a

⁴¹ VACHTOVÁ/BREGANTOVÁ 2006, 77.

⁴² KLIMEŠOVÁ 2010, 203.

⁴³ XXI. mimořádný sjezd Komunistické strany Sovětského svazu. In: Rudé právo, Praha 1959, 37, 485.

⁴⁴ Provolání ke sjezdu národní kultury. In: Výtvarná práce č. 6, 1959, 1–2.

šedivost, myšlenkovou nevážnost, pasivní tradicionalismus a konzervatismus.⁴⁵ Oba tyto úkoly vyplynuly z rozboru situace z let 1956–60, kdy výtvarné umění v Československu prošlo první fází všestranného uvolnění pozitivních tvůrčích sil po XX. sjezdu KSSS. V souladu se správnou reformou státu byly novelizovány stanovy Svazu, a to především s ohledem na přijetí nové Ústavy ČSSR a z důvodu redukce počtu krajů.

Z řečnické tribuny ale zazněly i konkrétní kritické hlasy na činnost Svazu. Například kritika Jiřího Henrycha, tajemníka ÚV KSČ, který v úvodním referátu uvedl, že se ve výtvarné činnosti silně akcentuje abstrakce, že je v Praze příliš abstraktních výstav a málo figurálních. Také teoretici umění byli podrobeni ostré kritice v tom smyslu, že píšou jen recenze a že je někdy „umění“ uhodnout, jak umění vlastně vykládají a že chybí odborná interpretace děl. Dále připomněl, že někteří z kritiků umění se podle jeho názoru snaží smlouvat se socialistickými principy tvorby. Nepolemizují sice se socialistickým obsahem umění, ale dožadují se modernější, pokrokovější formy, což je vše jiné, než realismus. Přesto byli tehdy někteří čeští výtvarníci poprvé neoficiálně konfrontováni s názory odborníků aktuálních tendencí západního umění. V roce 1960 využili čeští teoretici umění sjezdu asociace AICA, který se konal v Polsku, a pozvali do Prahy Pierra Restanyho, Doru Ashtonovou a Maria Pedrosu a připravili pro ně soukromou prezentaci děl českých mladých umělců.⁴⁶

Na I. sjezdu Svazu československých výtvarných umělců vystoupil také Jiří Kotalík, který si ve svém referátu stěžoval na špatné úvodní texty ke katalogům. Jeho kritika ale spíše směřovala k délce úvodního slova než k obsahu. To mělo své ekonomické zdůvodnění. Celým poválečným obdobím se táhl problém s nedostatkem papíru a kapacity tiskáren, které nestačily náporu společenské potřeby. Proto se často opožděovalo vydávání pozvánek a plakátů k výstavám a katalogům. Stávalo se třeba velmi často, že katalog vyšel až po skončení výstavy. Kotalík uvedl, že maximální počet stran úvodního textu by neměl překročit čtyři strany. Doporučil, že je třeba zvýšit podíl práce ve vědeckých pracovištích (Akademie věd, vysoké školy, Národní galerie apod.), zlepšit dosavadní metody výuky na vysokých školách a odstranit ideologický diletantismus.⁴⁷

⁴⁵ Karton 92, rok 1960, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

⁴⁶ KLIMEŠOVÁ 2009, 128.

⁴⁷ Karton 92, rok 1960, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

1.7 II. sjezd Svazu československých výtvarných umělců v roce 1964

Od posledního sjezdu Svazu, který se konal v prosinci 1960, prošlo československé výtvarné umění velmi složitým vývojem, na který bylo třeba reagovat. Jednou z nejdůležitějších politických událostí bylo, že se Československo stalo socialistickou republikou na základě nově přijaté ústavy v roce 1960. To bylo všeobecně považováno za velké vítězství pracujícího lidu v období od února 1948 do XII. sjezdu Komunistické strany Československa v roce 1962. Do tohoto vítězství komunisté započítali zvýšení životní úrovně lidu, zvýšení společenské spotřeby, snižování maloobchodních cen apod. V oblasti kultury deklarovali, že je nutné podporovat všechny obory umělecké a kulturní činnosti. Z obecně formulovaných závěrů lze vyčíst, že se od umělců očekávalo, že půjdou vpřed s pracujícím lidem a v umění budou probíjet cestu novým tendencím, ale jen takovým, které jsou realistické, hluboce pravdivé a podněcují k boji za komunistickou budoucnost. Sjezd KSČ uvítal vznik nové umělecké generace, která již vyrostla v podmínkách socialistické společnosti.⁴⁸

Z usnesení XII. sjezdu KSČ dále vyplynulo, že strana byla spokojena s uměleckými výsledky za posledních 5 let. Hodlala však ještě skoncovat se všemi projevy liberalismu a vlivy buržoazní ideologie.⁴⁹ Právě na zasedání Ústředního výboru Svazu, které se konalo 28. 9. 1962, z referátu L. Záruby z IV. oddělení KSČ zaznělo, že se umělci stále příliš orientují na předválečnou avantgardu a málo se věnují figurativnímu umění nového socialistického poslání. Zaznělo, že je nutné zlepšit uměleckou kritiku a více prosazovat straníky ve vedení Svazu, aby se Svaz více podílel na komunistické výchově občanů uměleckými formami. Umění musí být podle Záruby ideově čisté.⁵⁰

Do nové výtvarné reality se nutně musely promítnout shora uvedené závěry XXII. sjezdu KSSS a usnesení XII. sjezdu KSČ. Přípravovaný sjezd Svazu měl na tyto změny navázat a zároveň kriticky zhodnotit výsledky umělecké, teoretické a kritické činnosti v oblasti výtvarného umění.

O zamyšlení nad tím, co se vše událo mezi dvěma sjezdy výtvarných umělců, se pokusil na stránkách časopisu *Výtvarné umění* Jiří Šmíd.⁵¹ Retrospektivně a chronologicky ocenil především velké výstavy: Umění bojující z roku 1959, IV. přehlídku československého výtvarného umění a přehlídku prací vzniklých v soutěži k 15. výročí osvobození republiky.

⁴⁸ XII. sjezd Komunistické strany Československa. Praha 1962, 16, 50–51.

⁴⁹ XII. sjezd Komunistické strany Československa. Praha 1962, 106–107.

⁵⁰ Karton 93, rok 1962, desky s názvem Zápis z ÚV SČSVU ze dne 28. 9. 1962, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

⁵¹ ŠMÍD 1964b, 145–150.

Považoval je, především výstavu Umění bojující, za výstavy, které politicky i umělecky rehabilitovaly umělce sdružené v Devětsilu. Nezapomněl se ani zmínit o čilém ruchu výstav, v nichž se předvedli výtvarníci sdružení v různých tvůrčích skupinách. Vyzdvihl uměleckou úroveň výstavy Realizace uspořádané ve Špálově galerii a celou sérii výstav v brněnském Domu umění. Zajímavý byl i jeho kritický názor na způsob prodeje uměleckých děl. Šmíd kritizoval původní vztah mezi objednatelem či kupcem díla a jeho tvůrcem. Dále kritizoval především marketingovou politiku prodejen Československého fondu výtvarných umění a prodejen Díla. Stejně jako absenci soudobých výstavních koncepcí nebo nedostatečný styk funkcionářů Svazu s řadovými členy. Nelíbilo se mu ani zaměstnanecké ukotvení restaurátorů i užitých výtvarníků v organizacích, kde by to bylo potřebné, roztržnost výtvarných kritiků a teoretiků apod. Uplynulá tři léta považoval za jakýsi proces liberalizace. Dospěl k názoru, že: „Umění skutečně potřebuje určitou velkorysost, čas a prostor pro své zrání, aby se mohly skutečné hodnoty ověřit a bezpečně prokázat, i za cenu nedokonalostí a neúspěchu.“⁵² Ve svém textu navrhl, aby se zdokonalovaly nové formy výstavnictví a rozvíjely výměny výstav se zahraničím, navrhl více pečovat o výstavy spojené s besedami o výtvarném umění. V diskuzích před sjezdem se na stránkách Výtvarné práce objevovaly kritické hlasy např. Valeriána Karouška a jiných mladých umělců. Karoušek sjezdu doporučil, aby byly vypracovány obecně přijatelné zásady výtvarného vývoje, protože má za to, že veškerý prozatímní pokrok směrem kupředu vyplývá jen z neposlušnosti členstva. Dále navrhoval odvolatelnost funkcionářů Svazu apod.⁵³

II. sjezd Svazu československých výtvarných umělců, který se konal ve dnech 9.–11. prosince 1964 v Praze v hotelu Internacional potvrdil příznivý stav rozvoje kultury ve společnosti. Na tomto sjezdu byly schváleny nové stanovy (organizační řád Svazu), které byly následně akceptovány rozhodnutím Ministerstva vnitra dne 20. 12. 1965 pod č. j.: NV 2 626/1-65.

Z písemných přípravných podkladů ke sjezdu vyplývá, že program sjezdu byl rozvržen do tří dnů. Ve středu, v první jednací den bylo na pořadu sjezdu zahájení, pozdravy prezidentu republiky, oslavné projevy apod., následovalo schválení programu a volby komisí pro potřeby sjezdu. Po této volbě byl přečten již předem schválený a na všech stupních řízení Svazu analyzovaný referát s názvem „Současný stav a výhledy v oblasti výtvarné kultury“. Následovala diskuze k referátu, která pokračovala i druhý den a s ohledem na počet přihlášených řečníků se dokonce některé příspěvky přesunuly na pátek, resp. nebyly předneseny

⁵² ŠMÍD 1964b, 148.

⁵³ KAROUŠEK 1964a, 2–3.

vůbec. Během prvního dne jednání byla přednesena zpráva komise pro změny ve stanovách Svazu, na kterých se před sjezdem průběžně a intenzivně pracovalo. Následovala dlouhá diskuze nad navrženými stanovami. V pátek v poslední den sjezdu se stále ještě diskutovalo o změnách stanov a přistoupilo se k volbě ústředního výboru. Ihned po skončení sjezdu se sešel nový ústřední výbor ke své první schůzi, aby zvolil své řídicí orgány. Do svého čela si ústřední výbor zvolil pětičlenné vedení ve složení R. Dúbravec, A. Hoffmeister, J. Kotalík, S. Libenský a A. Paderlík. Pro první období byl do čela Svazu zvolen ústředním výborem Adolf Hoffmeister.⁵⁴ Hoffmeister (1902–1973) byl zkušeným funkcionářem Svazu. Do KSČ vstoupil v roce 1945. Vyloučen byl až po prověrkách v roce 1970. Po skončení 2. světové války se vrátil z amerického pobytu do Československa. Tehdejší ministr kultury a osvěty Václav Kopecký ho povolal, aby v novém vládním aparátu plnil kulturní úkoly. Hoffmeister ovládal několik cizích jazyků, dokonale se vyznal v cizích kulturách a prostředích a byl výborným řečníkem, proto byl v listopadu 1945 delegován na místo přednosta šestého oddělení odboru ministerstva informací a osvěty, kde měl v gesci zajišťování kulturních styků s cizinou. Předtím než se stal předsedou Svazu, pracoval jako diplomat na půdě OSN a později od roku 1948 jako československý velvyslanec v Paříži.⁵⁵

Usnesení sjezdu bylo formálně a obsahově rozčleněno do několika kapitol, kterým se budu postupně věnovat. Usnesení sjezdu bylo přijato jednomyslně a je třeba poukázat na dobový optimismus, který se projevil především v náročnosti stanovených, vytčených úkolů. František Gross ve svém sjezdovém vystoupení řekl: „Myslím, že je to velmi dobré usnesení, ale zdá se mi maximalistické, protože kdyby se podařilo všechno splnit, pak budeme kanóni.“⁵⁶ I budoucí předseda Svazu Adolf Hoffmeister se vyjádřil v tom smyslu, že úspěchem bude, když se podaří naplnit závěry sjezdy na 45 %.

V první kapitole nazvané K otázkám ideově-tvůrčím bylo konstatováno, že je nutné mít na mysli a vždy respektovat rozličný charakter jednotlivých druhů umění. Zaujala mě myšlenka, resp. úkol, který byl usnesením sjezdu uložen, a sice aby se zlepšila spolupráce a zvětšilo sepětí mezi pracemi architektů, výtvarníků a investorů a uplatňovaly se nové formy spolupráce. Za tímto účelem se Svaz zavázal, že se bude prostřednictvím Rady pro výtvarnou kulturu, což byl vládní poradní orgán založený v roce 1965, ve kterém zasedal např. Jindřich Chaloupecký, více podílet na výrobě. Za tímto účelem bylo také vydáno vládní usnesení č. 355/1965, které

⁵⁴ Karton 102, rok 1964, desky s názvem II. Sjezd SČSVU, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

⁵⁵ SRP 2004, 202–203.

⁵⁶ Karton 96, rok 1964, desky s názvem Zápis ze sjezdu SČSVU, 3. den 11. 12. 1964, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

upravovalo řešení otázky uplatnění výtvarného umění v investiční výstavbě, přesto se tento úkol evidentně nedařilo splnit. Ze zápisu ze zasedání ústředního výboru Svazu ze dne 20. 10. 1966 vyplývá, že se téma stalo předmětem kritiky Stanislava Libenského, funkcionáře Svazu. Ten ve svém referátu uvedl, že se neplní vládní usnesení č. 355/1965, které upravovalo řešení otázky uplatnění výtvarného umění v investiční výstavbě, a uvádění závěrů tohoto vládního usnesení do praxe je naprosto neuspokojivé.⁵⁷

V další kapitole nazvané K otázkám výstavní politiky bylo konstatováno, že je nezbytné usilovat o znovuzískání výstavních síní, které tehdy sloužily jiným účelům (např. Dům u Hybernů), rozvinout nové formy výstavní činnosti a více se zabývat plány výstav. Tím byly pověřeny výstavní komise jednotlivých galerií s tím, že veškeré plány všech výstav bude třeba do budoucnosti vzájemně koordinovat. Samotný koncept výstavy měl promyslet a nést za něj odpovědnost komisař výstavy. Sjezd se dále usnesl, že se budou jednou ročně konat celostátní konfrontační výstavy, a to vždy v době konání Pražského jara. Uvažovalo se také o tom, že jedna výstavní síň bude výlučně určena pro výstavy mladých umělců. K Pražskému jaru 1966 výstava připravena byla, ale nemohla se uskutečnit, jelikož Galerie hlavního města Prahy neuvolnila síň v Obecním domě. Výstavy mladých se konaly v Alšově síni až do roku 1965, kdy byla tato galerie uzavřena. Od 14. 1. 1966 byla zprovozněna výstavní Síň mladých v budově Mánesu. Od II. sjezdu došlo postupně k částečnému splnění závěrů usnesení sjezdu – od roku 1964 byly otevřeny další nové výstavní síně. Jednalo se třeba o Galerii Vincence Kramáře, Galerii bratří Čapků, Galerii „D“ (Portheimka) a Síně mladých v Mánesu. Co se týká výstavby nové moderní budovy pro sbírku moderního umění, bylo vedoucími představiteli Svazu mnohokrát opakováno, že „... se jedná o trvalou bolest, jejíž řešení je odvislé od mnoha faktorů, které leží mimo dosah SČSVU.“⁵⁸

Počet i kvalita výstav měla vzrůstající tendenci, což se také projevilo na rostoucích nákladech na výstavy. Zatímco v roce 1964 byly náklady na výstavy v Praze ve výši 400 000 Kčs, o rok později to bylo 450 000 Kčs a v roce 1966 a v roce 1967 to bylo již 850 000 Kčs. Předseda Svazu Adolf Hoffmeister konstatoval, že koncept již není možné z finančních důvodů udržet a bude nutné žádat o dotaci.⁵⁹ Předseda Svazu se pokoušel v mantinelech nastavených socialistickou ekonomikou prosadit alespoň dílčí „kapitalistické“ ekonomické instituty, jako

⁵⁷ Karton 67, rok 1966, desky s názvem Zpráva ze zasedání ÚV SČSVU ze dne 20. 10. 1966, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

⁵⁸ Karton 69, rok 1969, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

⁵⁹ Karton 93, rok 1967, desky s názvem Zápis z ÚV SČSVU ze dne 14. 6. 1967, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

např. konkurenci. Podařilo se mu třeba prosadit vznik nového Výstavního ústředí, které konkurovalo Výstavnictví. Souviselo to nejen s konkurenceschopností, ale současně s potřebou zajistit realizace ohromného množství výstav. Hoffmeister se také marně pokoušel o prosazení myšlenky vybudovat vlastní tiskárnu, která by sloužila pouze pro potřeby Svazu, aby se zkrátila dlouhá čekací doba a klesly náklady na tisk katalogů, plakátů a pozvánek.

Ve třetí kapitole, která řešila ediční činnost, se sjezd usnesl na zlepšení činnosti v oblasti vydávání uměleckých monografií, katalogů výstav, tisku pohlednic s náměty uměleckých děl apod. Tato činnost měla být podřízena jedinému centru dokumentace. Pro splnění závěru sjezdu bylo v roce 1965 založeno dokumentační středisko, jehož vedoucí se stala Hana Volavková. Ve vztahu k zahraničí bylo jedním z úkolů střediska vydávat bulletin o zahraničním umění a dvakrát až čtyřikrát ročně seznam výtvarných akcí v Československu v cizojazyčných verzích. Ve vztahu k československému umění byla požadována úplná dokumentace tvorby členů Svazu a dokumentace života Svazu (dokumentarizace a archivace katalogů, pozvánky, plakátu k výstavám, výstřižková služba atd.). Za tímto účelem byla zřízena fotografická dílna a vyčleněna dvě placená místa pro fotografy. Dalším zásadním úkolem dokumentačního střediska bylo vytvořit slovník československých výtvarných umělců, na kterém pracovala Hana Volavková.⁶⁰

Ve všech dílčích oblastech umělecké tvorby se na sjezdu řešilo větší sepětí se zahraničím. V této části diskuze vystoupil mezi jinými Jiří Šetlík, který kriticky zhodnotil uplatnění československého umění v zahraničí. Prezenci československého umění v zahraničí nazval sporadickým, chaotickým a nahodilým zastoupením na zahraničních výstavách. Tento stav připisoval faktu, že je nedostatek přímých kontaktů na ředitele galerií, kurátory, vlastníky soukromých galerií v zahraničí. Tedy chybí přímé vazby a schází větší propagace československého umění v zahraničí. Situaci podle něj nepřispívalo ani to, že byl trvalý nedostatek zahraničních monografií, katalogů výstav apod. Jiří Šetlík také navrhl zřízení Art centra. Možná i tento jeho názor mohl mít vliv na závěrečné usnesení sjezdu.⁶¹ Na něm účastníci konstatovali, že československé umění má vyšší úroveň, než odpovídá tomu, jaké povědomí o něm má zahraničí. Proto se uložilo novému ústřednímu výboru učinit veškerá potřebná opatření, aby výtvarní umělci byli informováni o všem, co se děje ve světě. A naopak, aby světová veřejnost byla informována o vývoji výtvarného umění u nás. Toto mělo být zajištěno

⁶⁰ Karton 96, rok 1965, desky s názvem Plán konkrétních opatření v ediční politice SČSVU (schváleno 12. 2. 1965), nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

⁶¹ Karton 96, rok 1964, desky s názvem Zápis ze sjezdu SČSVU - 2. den 10. 12. 1964, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

zvláštním rozpočtem na zahraniční výstavy. Dále tím, že se bude nakupovat více monografií zahraničních umělců a bude se dovážet více uměleckých časopisů. Bylo rozhodnuto, že je nezbytné umožnit umělcům cestovat do zahraničí a prodávat tam jejich díla, ale zároveň také nakupovat díla zahraničních umělců. Bylo zdůrazněno, aby byla v Praze jedna výstavní síň primárně určena pro výstavy zahraničního umění. Pro rozsahem menší zahraniční výstavy měla být vyčleněna výstavní síň U Řečických ve Vodičkově ulici. Větší výstavy se měly konat v Jízdárně Pražského hradu nebo v Mánesu, případně v Obecním domě, podle jejich charakteru.

Za neméně důležité se považovalo zvýšit kvalitu personálního obsazení svazových časopisů a celkového vybavení redakcí. Výhledově se také mělo přistoupit k vydávání týdeníku či čtrnáctideníku s celostátní působností s filiálkou na Slovensku, který by se věnoval architektuře, umění a výtvarné kultuře, a také připravit vydávání časopisu, který by se věnoval současnému umění ve světě. Nakonec se Svaz zavázal vydávat bulletin obsahující přeložené zahraniční teoretické materiály pro studijní potřeby svých členů. Tyto závazky se nedařilo Svazu splnit z důvodů absolutního nedostatku finančních prostředků.

Další kapitola s názvem K otázkám výtvarné výchovy se týkala především estetické výchovy studentů středních a vysokých umělecky zaměřených škol. Závěry sjezdu také prosazovaly výstavbu vhodných ateliérů pro začínající umělce a stipendia na zahraniční pobyty.

Peníze pro jednotlivé galerie a pro nákup uměleckých děl řešila kapitola nazvaná Otázky ekonomické a organizační. Sjezd navrhl vytvořit nový systém prodejních galerií, což se později skutečně podařilo. Tato kapitola se také věnovala otázkám výroby nebo dovozu nestandardních výrobních materiálů vhodných pro experimentální díla. Zajímavým údajem jsou náklady na činnost Svazu, tak jak zazněly v jednom příspěvku poslední den sjezdu. Celkové náklady na činnost Svazu v roce 1961 činily 5 185 489 Kčs, v roce 1962 celkem 5 539 269 Kčs a v roce 1963 to bylo 4 638 518 Kčs. Opětovně byly vyčísleny schodky při vydávání svazových časopisů. V roce 1961 se jednalo o 529 241 Kčs, v roce 1962 to bylo 513 763 Kčs a v roce 1963 chybělo 475 458 Kčs. Příjmy Svazu z členských poplatků se pohybovaly ročně kolem 300 000 Kčs.⁶²

K této kapitole je vhodné uvést, že také byla v rámci Ministerstva kultury a informatiky založena vědecká rada, jako poradní orgán ministra. Dále výbor pro kulturu a informace, jako poradní orgán ministerstva, který koordinoval zástupce všech tvůrčích uměleckých svazů, a

⁶² Karton 96, rok 1964, desky s názvem Zápis ze sjezdu SČSVU 3. den 11. 12. 1964, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

byla také ustavena umělecká rada ministra kultury, ve které zasedalo 15 až 20 význačných umělců. Domnívám se, že také tyto drobné politické institucionální a personální změny dílčím způsobem přispěly k obrození československé kultury v 60. letech.

Pro uměleckou obec byla rovněž důležitá změna, kterou přinesl nově přijatý zákon č. 36/1965 Sb., o úpravě daně z příjmů z literární a umělecké činnosti. Podstatnou změnou bylo rozdělení umělců do dvou příjmových skupin. Do té první byli nově zařazeni umělci, kteří za poslední tři roky neměli čistý roční příjem z tvůrčí činnosti vyšší než 25 000 Kčs. Tito umělci odváděli zálohu na daň ve výši stanoveného základu a procentuální sazby 3–10 % ze základu daně. Ostatní, kterých byla většina, s výdělkem od 25 000 Kčs, odváděli daň ze stanoveného pevného základu daně a procentuální sazbu ve výši 3–14 % ze základu daně. Tím mohl Svaz lépe kontrolovat své členy a zdůraznil se princip daňové solidarity.⁶³

V poslední kapitole, která se týkala organizace samotného Svazu, byla vyřčena politicky velmi odvážná myšlenka, a sice aby byla umělcům umožněna ještě větší volnost a větší samostatnost při vytváření nových tvůrčích skupin. Základy a právní rámec pro zakládání nových ideově tvůrčích skupin výtvarníků, které podléhaly pouze souhlasu Svazu, byly již položeny na I. sjezdu Svazu v roce 1956.

1.8 Celostátní konference Svazu československých výtvarných umělců v roce 1966

XXIII. sjezd Komunistické strany Sovětského svazu se konal ve dnech 29. 3. 1966 až 4. 4. 1966. V oblasti kultury a umění se již projevil benevolentnější duch stranického bdění. Strana sice stále usměrňovala činnost tvůrčích organizací a jednotlivců a požadovala, aby socialistické umění bylo optimistické, přesvědčivé a pravdivé, připouštěla však i možnost, že se nezobrazovalo jen to dobré, ale i pravdivá kritika společenských poměrů. Při této činnosti však nesmělo docházet k očerňování lidu a socialistického zřízení.⁶⁴ Byl to posun zcela nepatrný, ale důležitý pro částečné uvolňování svobody uměleckého projevu. To bylo patrné i z faktu, že ve Směrnících pro další pětiletý plán národního hospodářství Sovětského svazu na léta 1966–1970 byla uložena povinnost zvětšit síť uměleckých institucí, zajistit rozvoj ediční činnosti a polygrafického průmyslu a zvýšit náklady knih, časopisů a novin s důrazem na zlepšení jejich grafické úpravy.⁶⁵

⁶³ Nové daňové předpisy pro výtvarné umělce. In: Výtvarná práce, XIII, č. 10–11, 1965, 15.

⁶⁴ XXIII. sjezd Komunistické strany Sovětského svazu. Praha 1966, 53.

⁶⁵ XXIII. sjezd Komunistické strany Sovětského svazu. Praha 1966, 458.

Ústřední výbor Svazu československých výtvarných umělců projednal výsledky XXIII. sjezdu KSSS a rezoluci XIII. sjezdu KSČ s názvem „Rezoluce k naléhavým otázkám dalšího rozvoje socialistické kultury“. Na základě této rezoluce byl přijat dne 29. 6. 1966 tzv. Akční plán Svazu československých výtvarných umělců. Ten stanovil a určil několik podstatných úkolů. Především zajištění podmínek a předpokladů pro svobodnou uměleckou soutěž. Neméně těžkým úkolem bylo podrobně zhodnotit kvalitu svazového tisku a výstavní politiky Svazu do příštího sjezdu. Také bylo uloženo vypracovat koncepci plnění vládního usnesení č. 355/1965 o podílu výtvarného umění v investiční výstavbě. Akční plán Svazu považuji za jeden z nejdůležitějších dobových právních dokumentů, ze kterého je dobře patrné vzepětí demokratizace ve společnosti. Východiskem pro tyto změny v oblasti umění byly již samotné politické změny naznačené v závěrech posledního sjezdu KSČ.

V roce 1966 vyplynula z každodenního svazového života potřeba modifikovat a novelizovat určité části stanov Svazu přijatá v roce 1964. Na celostátní konferenci Svazu, která se konala v Praze ve dnech 11.–13. 12. 1966 v budově Mánesu, bylo dohodnuto, že bude jmenovaná speciální komise s cílem připravit do dalšího sjezdu nové stanovy a návrh nové struktury podle dohod se Svazem slovenských výtvarných umělců tak, aby umožňoval prosazovat zájem Slovenska v rámci republiky. Na konferenci rovněž zazněla kritika, že je nedostatek výstav současného slovenského umění. Z dalších závěrů mohu uvést například to, že bylo dohodnuto zvýšení položky na nákup výtvarných děl žijících autorů pro sbírky Národní galerie, Slovenské národní galerie, pro krajské a oblastní galerie. Svaz informoval o tom, že ministerstvo kultury hodlá vydat novou vyhlášku vycházející z vládního usnesení č. 355/65 a kontrolovat její dodržování. Proti tomuto cíli se ohrazoval Svaz architektů, který neměl zájem, aby tato oblast byla striktně řízena právním předpisem, a přisuzoval více důležitosti individuálnímu přístupu ke každé stavbě a jejímu výtvarnému řešení. Zdá se, že stále přetrvávalo mnoho nesplněných úkolů z doby II. sjezdu SČSVU. Například nebyl doposud vyřešen požadavek na výstavbu nových ateliérů pro umělce ani na novou budovu pro sbírku moderního umění. Svaz v této době neměl v Praze velké reprezentativní výstavní prostory. V minulosti přišel o Slovanský ostrov, Myslbek, Dům umělců, pro výstavní potřeby Svazu nebyl rekonstruován Bruselský pavilon ani Palác U Hybernů. Prostory Městské knihovny v Praze používala pro své potřeby výlučně Národní galerie a obě jízdárny se využívaly zřídka. Navíc Galerie u Řečických, která byla původně určena výlučně pro zahraniční výstavy, nejenže od svého záměru vystavovat zahraniční umění upustila, ale čeští umělci zde navíc neradi vystavovali. Tato síň byla přes svou

nesporně slavnou minulost považována za méněcennou a nevyhovující.⁶⁶ Na celostátní konferenci však zazněla i slova chvály na činnost Galerie Václava Špály a Galerie na Karlově náměstí. Naopak program galerií Nové síně a Československého spisovatele podle slov Stanislava Libenského působil dojmem, že se programově přizpůsobil názorům převládajícím v novém Svazu, takže programy všech galerií v Praze splývají. Proto byli odvoláni komisaři František Gross a Josef Brož z výstavní rady obou galerií. Jako nejlepší výstavní síň byla vyhodnocena Galerie Mánes spravovaná přímo předsednictvem výstavní rady. Zde se konaly nejvýznačnější výstavy. K výstavní činnosti ještě bylo řečeno, že kromě jedné výjimky se neuskutečnily žádné konfrontační výstavy, kterých bylo podle tohoto vyjádření potřeba a z celostátních výstav byly jmenovány jen sochařské výstavy v Liberci a v Olomouci. Na druhou stranu je třeba dodat, že se v letech 1964–1966 uskutečnilo vůbec nejvíce výstav českých umělců ve světě.

V otázce styků československého umění se zahraničními galeriemi bylo na celostátní konferenci projednáno období od II. sjezdu Svazu do jeho celostátní konference, tedy aktivita za poslední dva roky. Přes dosažené výsledky Svaz požaduje soustavnější uskutečňování výstav zahraničního umění v Československu a našeho výtvarného umění v zahraničí, aby se zvýšila četnost nákupu zahraničního umění do Československa. O rok později bylo pro ilustraci vysláno do zahraničí třicet šest československých výstav (Alžír, Belgie, Francie, Itálie, SSSR a další) a přijato ze zahraničí osmnáct (André Masson, Victor Vasarely, Petrov Vodkin atd.). Bylo doporučeno pořádat více mezinárodních konferencí a sympozií, uskutečňovat styky s cizinou nejenom prostřednictvím mezinárodních dohod, ale především individuální iniciativou recipročních návštěv umělců a uměleckých kritiků a teoretiků umění. Pravdou je, že v mnoha českých galeriích se po roce 1964 prudce zvýšil počet zahraničních výstav, především zásluhou Národní galerie a svazové Galerie Vincence Kramáře. České umění se také objevilo v zahraničí na těchto výstavách: mezinárodních bienále v Sao Paulu, v Mexiku a v Benátkách. Československé současné umění se předvedlo v Západním Berlíně, dále na festivalu malířství v Los Angeles atd.

Na celostátní konferenci jako jeden z řečníků vystoupil J. Zemina, který mimo jiné řekl: „Ztratilo se politické zaklínadlo povolování a nepovolování. Vím, jak bylo těžké o to bojovat. A tím se tak ztratilo to tajuplné tzv. ilegální umění – a najednou je nuda. Pohoda končí a půjde, pánové, o kvalitu!“ V mnohém by jeho referát klidně mohl zaznít o dvacet pět let později a byl

⁶⁶ Karton 68, rok 1968, desky s názvem Důvodová část zprávy (komise pro organizační otázky), nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

by nanejvýš aktuální. Zejména to však ukazuje, jak vysoká byla míra svobody v umění a v uměleckém projevu v polovině 60. let.

2. Krok za krokem činností Svazu československých výtvarných umělců v druhé polovině 60. let

2.1 Činnost Svazu československých výtvarných umělců v roce 1966

Ve dnech 29. 3. 1966 až 4. 4. 1966 se konal XXIII. sjezd Komunistické strany Sovětského svazu. XIII. sjezd KSČ, který se odehrával ve dnech 31. května až 4. června 1966, přijal v oblasti kultury podobné závěry jako nedávný sjezd KSSS. Prvním tajemníkem strany byl zvolen Antonín Novotný.

Ústřední výbor Svazu československých výtvarných umělců projednal přijatou rezoluci XIII. sjezdu KSČ k naléhavým otázkám dalšího rozvoje socialistické kultury. Na základě této rezoluce byl konstituován dne 29. 6. 1966 již zmiňovaný tzv. Akční plán Svazu.

Politická liberalizace prostupovala i do výtvarného umění. Je to patrné z výstavních aktivit začátku druhé poloviny 60. let. Umělci i teoretici se snažili mílovými kroky dohnat, co bylo v předešlých obdobích zameškáno, snažili se oprostit od určité izolace a nedostatku konfrontace, zejména se západním uměním. Vrcholem těchto snah byl výstavní program Galerie Vincence Kramaře, v rámci kterého byly uspořádány tři zahraniční výstavy (Giacomo Manzú, Marc Chagall, Le Corbusier) a částečně i Galerie Václava Špály (Otto Herbert Hájek, La Figuration narrative). Rovněž bylo uspořádáno několik velkých zahraničních výstav pod patronací Národní galerie. Pokud jde o teoretiky umění, jejich aktivity dosahují v těchto letech vrcholu. Jsou to především Jindřich Chalupský, Eva Petrová a František Doležal, kteří dokázali do Československa přilákat umělce velkých jmen a navázat spolupráci např. s jugoslávskými, rakouskými a francouzskými umělci.

Výrazem celkového uvolnění politické situace ve společnosti a ochabování cenzury je málo zmiňované vydání zákona č. 81/1966 Sb., o periodickém tisku a ostatních hromadných informačních prostředcích, který zcela nahradil zákon č. 184/1950 Sb., o vydávání časopisů a o Svazu československých novinářů. Tento právní předpis převedl ústavně zaručené právo na svobodu projevu slova a tisku do zákonné podoby a dále specifikoval některé procesy, jako např. vydání periodického tisku a postavení vydavatele, šéfredaktora a redaktorů, včetně odpovědnosti za otištění nepravdivých údajů. Novelou tohoto zákona č. 84/1968 Sb., zaručil všem občanům ústavně garantovanou svobodu slova a tisku a fakticky zrušil od 26. 6. 1968 na území Československa cenzuru.

Tento příznivý závan demokracie bohužel netrval dlouho. Bezprostředně po srpnových událostech roku 1968 byla cenzura slova a tisku opět obnovena, a to zákonem č. 127/1968 Sb.,

o některých přechodných opatřeních v oblasti tisku a ostatních hromadných informačních prostředků s účinností od 26. 9. 1968. Jak se uvádí v ustanovení § 1 zákona, dělo se tak „v zájmu dalšího pokojného vývoje“. Jako dohledový orgán byl pro Čechy, Moravu a Slezsko vytvořen nový cenzurní úřad, který převzal kompetence ministerstva kultury a informací, Úřad pro tisk a informace, a na Slovensku vznikl Slovenský úřad pro tisk a informace. Jejich primárním úkolem bylo „jednotně usměrňovat a kontrolovat činnost periodického tisku a ostatních hromadných sdělovacích informačních prostředků“.⁶⁷

2.2 Činnost Svazu československých výtvarných umělců v roce 1967

V průběhu roku 1967 se připravoval projekt na rekonstrukci budovy Mánesa, sídla Svazu v Praze 1 pro potřeby Českého fondu výtvarných umění. Nutnost rekonstrukce budovy vyplynula především z jejího špatného technického stavu a hovořilo se o ní v souvislosti s existujícími stavebními plány arch. Z. Pokorného na stránkách Výtvarné práce již v roce 1965.⁶⁸ Ze současných prostor měly vzniknout nové prostory pro výstavnictví, pro restauraci, byt kustoda a kanceláře Svazu a Fondu. Předmětem rekonstrukce měla být výměna topení, elektrických rozvodů a vzduchotechniky. V Šítkovské věži měla vzniknout nová exkluzivní restaurace. Předpokládané stavební náklady byly kolem 1 000 000 Kčs a doba rekonstrukce měla trvat od června 1968 do listopadu 1971. Srpnové události roku 1968 však tuto rekonstrukci oddálily.⁶⁹

2.3 Činnost Svazu československých výtvarných umělců v roce 1968

Leden

Po celý rok 1968 probíhala v různých orgánech Svazu diskuze o obsahu připravovaného sjezdu. Například z příspěvku teoretika umění Luděk Novák ze schůze předsednictva výboru Místní organizace Svazu Praha ze dne 16. 1. 1968 vyplývá, že považoval za nutné vytvořit různá názorová střediska a žádal o větší ekonomickou a věcnou samostatnost krajských a obvodních poboček Svazu. Také připomněl posílení práva jednotlivce v rámci Svazu.⁷⁰

⁶⁷ Viz ustanovení § 1, odst. 2 a § 3 odst. 2 zákona č. 127/1968 Sb.

⁶⁸ ERNEST 1965, 5.

⁶⁹ Karton 103, rok 1967, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv ČR Praha.

⁷⁰ Karton 68, desky s názvem MO SČSVU Praha, 1968, Národní archiv Praha.

V průběhu roku se Svaz také vyjadřoval k návrhu novely zákona č. 58/1951 Sb., o dobrovolných organizacích a shromážděních. Svaz sám sebe definoval jako tvůrčí sdružení pracovníků v oblasti mimořádně významné pro společnost, v oblasti kulturní práce celospolečenského významu, nikoliv partikulárního dílčího zájmu. Svaz sdružoval pracovníky různých specializací a uměleckých názorů, čímž neměl lokální, ale celonárodní charakter. Okruhem působnosti Svazu je celé území ČSSR. Svaz přebíral některé funkce celospolečenského řízení podle principu socialistické samosprávy. Tuto činnost dotoval stát. Zásadní kritické připomínky proti návrhu směřovaly k tomu, že by podle nového zákona mohla vzniknout třeba lokální zájmová sdružení, jako např. Spolek malířů Českomoravské vysočiny, čímž by docházelo k rozbití jednotné organizace uměleckého svazu.⁷¹

Únor

České umění zažívalo mimořádný úspěch i v zahraničí. Pod dojmy světové výstavy v Bruselu v roce 1958 a zejména v Montrealu v roce 1967 se stalo předmětem zvýšeného zájmu sběratelů po celém světě. Této situace chtěl využít Ivo Digrin, ředitel Art Centra, který navrhl zřízení afilace v Montrealu s působností pro trhy v USA a Kanadě. Pro propagaci nově zřízené pobočky měl v plánu uspořádat v roce 1968 prodejní výstavu českého a slovenského umění. Z Art Centra se měla stát akciová společnost, jejímiž akcionáři by byly např. Národní galerie, SČSVU, Karlovarské sklo, ÚBOK, Výtvarná řemesla atd. Výsledky hospodaření Art Centra tomuto postupu nahrávaly. Jeho hospodaření v roce 1967 vyneslo 6 159 000 Kčs v devizách. Podařilo se rovněž umístit řadu výtvarných děl do věhlasných mezinárodních sbírek.⁷²

Březen

Dne 23. března 1968 vyšlo v Rudém právu Prohlášení Svazu, které vzbudilo rozruch na mnoha místech. Svaz totiž vyslovil bezvýhradnou podporu demokratizačnímu procesu ve společnosti a žádal o rehabilitaci osob, které byly nespravedlivě odsouzené a perzekvované v 50. letech pro svoje občanské postoje. V prohlášení Svaz žádal, aby ČSSR ratifikovala pakt OSN o lidských právech. V této souvislosti Svaz vyjádřil nespokojenost s prací Ministerstva kultury a informací, Ministerstva zahraničních věcí, Městského výboru KSČ v Praze, Národního výboru hl. m. Prahy a dalších. Jmenovitě Svaz vyjádřil nespokojenost s prací tajemníka pro kulturu Jiřího Hendrycha, projevil nesouhlas s účinkováním ve funkci ministra kultury a informací Karla Hoffmanna, ministryně spotřebního průmyslu Boženy Macháčové-Dostálové a náměstka

⁷¹ Karton 65, rok 1968, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

⁷² Karton 67, rok 1968, nezpracovaný fond SČSVU, desky s názvem Art Centrum, Národní archiv Praha.

primátora hlavního města Prahy Františka Budského. Jako lavina následovaly reakce postižených na toto prohlášení. Všichni dotčení se obraceli na předsedu Svazu A. Hoffmeistera se žádostí o schůzku a vysvětlení. Nezvyklé na celé situaci bylo, že se dotčení ohrazovali více či méně jen formálně a připouštěli řadu chyb, za které byli kritizováni.⁷³

Ústřední výbor KSČ vyzval Aktiv pražských výtvarných umělců, aby zformuloval svůj akční program. Aktiv pražských výtvarných umělců, kterého se pochopitelně zúčastnili i představitelé Svazu, schválil ve Sjezdovém sále v Praze za účasti 1500 umělců dne 27. března 1968 obsáhlý patnáctistránkový Akční program. Obsahoval základní zásady, práva a povinnosti umělců, které se měly stát součástí právního pořádku. S ohledem na to, že se jednalo o základní práva a povinnosti, musely by asi být, pokud by k tomu došlo, součástí Ústavy České republiky. Za hlavní premisu svobody umělce Akční program považoval dodržování zásady umělecké svobody, která je projevem lidského ducha. Autor výtvarného díla tudíž podle něj neměl mít žádného nadřízeného, protože a jediné autor díla za dílo morálně odpovídá. Program dále formuloval několik obecných práv umělce, například spočívajících v tom, že umělec má právo na svobodnou kritiku, na odmítnutí cenzury svého díla, právo na ateliér, na vystavování své tvorby doma i v zahraničí a na studijní pobyt doma i v zahraničí. Při uplatňování těchto práv by neměl být omezován různými pasovými formalitami. Umělec měl mít právo se svobodně sdružovat v různých jemu potřebných útvarech. Jako každý jiný občan měl mít rovněž právo na důchodové a nemocenské zabezpečení a další.⁷⁴ Na tento Akční program v podstatě navázala práce komise Místního oddělení SČSVU Praha ve složení Císařovský, Cimbura, Gross, Smutný a rozpracovala ho pro potřeby Svazu.

Květen

Bezesporu nejzajímavější událostí uvnitř Svazu v květnových dnech se stal aktiv teoretiků umění, který se odehrál 17. 5. 1968 v budově Mánesa. Aktivu předsedal Jiří Šetlík, předseda komise teoretiků. Během aktivu zazněly tři důležité příspěvky a následně se rozpoutala živá diskuze, do které se zapojila řada přítomných teoretiků. Mnozí z nich měli Svazu za zlé, že v roce 1964 zrušil sekci teorie a zřídil jen komisi. Zbylé teoretiky Svaz rozptýlil do sekcí malířství, grafiky, sochařství a restaurátorství, sekce užitého umění a průmyslového výtvarnictví. Další namítali, že zvláštní komise nemá pro teoretiky umění v rámci Svazu

⁷³ Karton 67, rok 1968, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

⁷⁴ Karton 68, rok 1968, desky s názvem Akční program pražských výtvarných umělců, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

důstojné postavení a že teoretické sekce vůbec neexistují v Národní galerii, v Socialistické akademii ani v Ústavu teorie umění Akademie věd.

Jako první vystoupil Karel Hetteš, který podpořil spíše opačnou verzi, tedy že podle jeho názoru Svaz není tím pravým místem pro řešení problému teorie výtvarného umění.

Miroslav Míčko, který vystoupil jako druhý v pořadí, se ve své řeči soustředil na historii postavení teoretiků umění v rámci Svazu. Poukázal na to, že po válce až do roku 1948 měl každý deník svého kritika umění, který do něj pravidelně přispíval. V Právu působil Míčko a Kotalík, v Lidové demokracii Mrkvička, v Národních listech Nikodém, ve Svobodném slovu Pacovský atd.

Po roce 1948 byly osudy české výtvarné kritiky fatálně spojeny s osudem Svazu a s vývojem politického a uměleckého života. V roce 1949 se stal předsedou Svazu do té doby neznámý sochař Václav Jícha, který byl sice nadšeným komunistou, ale na svoji práci nestačil. Vystřídal malíře Jeřábka, který byl odvolán pro údajnou zpronevěru finančních prostředků. V roce 1952 ho vystřídal Vladimír Šolta. Ten okamžitě zrušil místa teoretiků umění ve Svazu a část jejich úkolů sám převzal. Celou dobovou situaci věrně dokresluje konference historiků a kritiků umění, která se konala v roce 1951 v Bechyni. Přítomní zde vyslechli jen několik referátů, ale k vlastní diskuzi ani nedošlo, protože se všichni báli otevřeně hovořit. V této atmosféře strachu se konala v roce 1951 a 1952 dvoudílná 2. celostátní konference, kde se díky aktivitě některých členů Svazu (Hoffmeister, Raban, Foch) podařilo nemožné – svrhnout stávajícího předsedu Svazu Jíchu a dosadit do užšího vedení Kotalíka a další. Až po roce 1956 a zejména po roce 1964, v době procesu demokratizace řízení svazu se objevily první pokusy o rehabilitaci některých umělců jako např. Bohumila Kubišty, Emila Filly, Josefa Čapka, Jana Zrzavého, Otto Gutfreunda.

Se třetím příspěvkem předstoupil před plénum Dr. Luděk Novák. Ten se přiklonil k názoru, že je lepší, aby teoretici v rámci Svazu působili v jednotlivých odborných sekcích společně s umělci a neměli žádnou komisi či sekci.⁷⁵ Tento spor rozsoudil až sjezd Svazu českých výtvarných umělců v roce 1969, na němž byla obnovena bývalá sekce pro teorii a kritiku. Ta úzce spolupracovala s uměleckou radou, Národní galerií, Katedrou dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Umělecko-historickou společností při ČSAV a Ústavem pro teorii a dějiny umění.

⁷⁵ Karton 117, rok 1968, desky s názvem Aktiv teoretiků 17. 5. 1968 Mánes, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

Před samotnými srpnovými událostmi bylo v Literárních listech I. č. 18 ze dne 27. 6. 1968 vytištěno dnes velmi známé prohlášení s názvem Dva tisíce slov, určené zemědělcům, úředníkům, vědcům, umělcům a všem. Prohlášení sepsal spisovatel Ludvík Vaculík. Prohlášení se stalo celospolečenskou doktrínou zastánců reformy demokratizačního procesu komunistické strany a celé společnosti. Podepsala ho řada známých osobností ze všech sfér společenského, politického a kulturního života.⁷⁶

Srpen

Autentické svědectví bezprostředního politického postoje Adolfa Hoffmeistera k srpnovým událostem nám podává návrh prohlášení určený k přepsání na stroji a psaný červenou barvou, který je datovaný dnem 21. srpna 1968. Píše se v něm: „Svaz čs. výtvarných umělců v této dramatické chvíli, kdy opět jde národu o všechno, stojí plně za presidentem republiky, předsedou ÚV KSČ soudruhem A. Dubčekem a za vládou republiky na čele s ing. Oldřichem Černíkem a věří, že vítězná pravda a právo potvrdí správnost našeho postoje. Žádáme okamžité svolání 14. mimořádného sjezdu Komunistické strany Československa.“⁷⁷

O deset dnů později vydal Svaz společně s ostatními svazy Prohlášení umělců, novinářů a vědců, ve kterém se všechny tvůrčí svazy odvolávají k myšlenkám humanismu a demokratického socialismu. Na konci Prohlášení se uvádí, že ve společném spojení tvůrčích svazů je naděje, že „budeme ve své zemi uskutečňovat touhu po socialismu s lidskou tváří“.⁷⁸

Popišme nyní sled událostí v nejbližších srpnových dnech po obsazení budovy Mánesa, sídla Svazu, cizími vojsky. Po příchodu cizích armád a obsazení budovy Mánesa začalo předsednictvo Svazu a výbor ČFVU zasedat v Platýzu, kde byla provizorně obnovena činnost sekretariátu Svazu. Schůze užšího předsednictva, někdy rozšířené o momentálně dostupné členy, probíhaly ve dnech 26., 27., 29., 30. a 31. srpna 1968. Od 2. 9. 1968 byla převážná část sekretariátu přestěhována do Voršilské ulice a v Platýzu zůstala jen agenda sekretariátu a předsednictva Svazu. Ke každé schůzi existují písemné zápisy. Ze schůze konané 26. srpna na Ministerstvu kultury vyplývá, že budova Mánesa byla obsazena v noci z 21. na 22. srpna 1968. Zaměstnanci Svazu opustili budovu po řádném uzamčení dne 21. srpna. Tajemník Černý informoval účastníky schůze, že byly obdobně obsazeny i sekretariáty dalších tvůrčích svazů. Dne 27. srpna se pracovníci Svazu sešli v Klubu architektů. Byla vybrána skupina pracovníků

⁷⁶ VACULÍK 1968, 1, 3.

⁷⁷ Karton 67, rok 1968, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

⁷⁸ Karton 84, rok 1968, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

(Černý, Kafka, Řápek a Šetlík), která byla vyslána do budovy Mánesa s tím, aby sovětské vedení požádala o uvolnění budovy. Bohužel napoprvé nezastihli nikoho kompetentního. Při druhé smluvené schůzce se zase kompetentní důstojník sovětské armády nedostavil. Na dalších srpnových schůzích se pak především řešil postup, jak získat budovu Svazu co nejrychleji zpět a jak zajistit fungování Svazu a jeho sekretariátu bez peněz, razítek, firemních hlavičkových papírů apod. Intervenovalo se třeba na Ministerstvu zahraničí, Ministerstvu národní obrany, Obvodním výboru KSČ a Adolf Hoffmeister dokonce dne 2. září navštívil prezidenta republiky. Nedohledal jsem přesně, jaký orgán státní moci či správy nakonec pomohl Svazu při uvolnění budovy, nicméně budova Mánesa byla předána Svazu až dne 19. září 1968.⁷⁹

Vpád cizích vojsk na území Československa v srpnu 1968 odsoudily také další zahraniční organizace na úrovni OSN. Například finské, dánské a britské sdružení pro Spojené národy, prezident světové federace sdružení pro Spojené národy A. Bebler. S výjimkou Sdružení pro Spojené národy SSSR, které všechna politická prohlášení podporující ČSSR v jejím boji s okupanty považovala za zfalšovaná a pomlouvačná, požadovaly ostatní organizace okamžité stažení cizích vojsk z našeho území a stabilizaci země. Rozhodně odsoudily vpád vojsk jako vojenskou a politickou agresi a poukazovaly na porušení základních mezinárodních paktů.⁸⁰

Vpád cizích vojsk na území Československa odsoudily nejenom zahraniční organizace, ale i obyčejní lidé, jako třeba pět občanů SSSR, kteří na protest proti vniknutí cizích vojsk na území ČSSR uspořádali na Rudém náměstí v Moskvě tichou demonstraci a kteří byli kvůli tomuto projevu občanského vzdoru následně uvězněni. Svaz československých výtvarných umělců se spojil s ostatními tvůrčími svazy a prostřednictvím Koordinačního výboru tvůrčích svazů zaujal v dopise jasné stanovisko k uvěznění těchto 5 lidí. Tento otevřený dopis byl zaslán všem tvůrčím svazům v SSSR a francouzským deníkům.⁸¹

Říjen

Jedním z hlavních témat svazových diskuzí v říjnu 1968 byla nutnost federalizovat Svaz. V této souvislosti se řešila otázka, jestli bude nadále existovat jeden zastřešující celostátní orgán, nebo jestli svazy budou zcela samostatné, zastřešené maximálně společnými orgány. Tyto orgány by

⁷⁹ Karton 67, rok 1968, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

⁸⁰ Karton 68, desky s nápisem Ohlasy na události z 21. srpna 1968, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

⁸¹ Karton 67, rok 1968, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

měly zahrnovat vrcholné orgány obou národních svazů. Bylo nutné rozdělit rozpočty a majetek Svazu a rozdělit úkoly bývalého Svazu. Federalizovaný Svaz by měl mít jedny stanovy.

Listopad

Z jednání ústředního výboru tvůrčích svazů a ČSAV z 22.–26. 11. 1968 vzešlo společné komuniké známé jako Stanovisko českých a slovenských vědců, umělců a novinářů k současné situaci. Z textu stanoviska vyplynul zcela jednoznačný postoj umělců k současné politické situaci, tedy názor, že jsou omezovány a postupně likvidovány občanské svobody a porušována svoboda projevu. „Můžeme pochopit politicky nutná opatření, ale nikdy se nezřekneme kritického myšlení a svobodného uvažování,“ praví se v dokumentu.⁸² Objevovala se také ohniska nesouhlasu a vzdoru v samotném nejvyšším orgánu Svazu. Ze zápisu schůze předsednictva ze dne 21. 11. 1968 vyplývá, že: „... předsednictvo se rozhodlo po diskusi, že se nemůže tentokrát zúčastnit sjezdu Svazu sovětských výtvarných umělců, který se má konat koncem listopadu.“⁸³ Jde o vyjádření odvážného občanského postoje z nejvyšších uměleckých pozic.

Prosinec

Potíže umělcům nastaly i s výjezdy do zahraničí. Pasová politika byla součástí celkových politických represí. Adolf Hoffmeister ve svém dopise ze dne 2. 12. 1968 žádal tehdejšího ministra vnitra Pelnáře, aby bylo možné udělovat výtvarným umělcům trvalé výjezdní povolení a byl zaveden nový typ výjezdního povolení opravňujícího umělce ke čtyřem výjezdům ročně. Dále navrhoval, aby v určitých případech, na doporučení zahraničního oddělení Svazu, byla udělována výjezdní povolení „bleskem“. Z vyhyčivé odpovědi ministra vnitra ze dne 3. 1. 1969 vyplynulo, že by se v této oblasti do budoucna nemělo nic změnit.⁸⁴

2.4 Činnost Svazu československých výtvarných umělců v roce 1969

Určitá ohniska společenského a politického vzdoru můžeme spatřovat ještě třeba v tom, že A. Hoffmeister schválil dne 22. 1. 1969 výzvu zaměstnanců Svazu z předchozího dne. Touto výzvou zaměstnanci požadovali, aby k uctění tragicky zesnulého Jana Palacha byla v den

⁸² Karton 67, rok 1968, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

⁸³ Karton 69, rok 1968, nezpracovaný fond SČSVU, zápis ze schůze předsednictva SČSVU ze dne 21. 11. 1968, bod 4, Národní archiv Praha.

⁸⁴ Karton 67, rok 1968, nezpracovaný fond SČSVU, desky s názvem koordinační výbor tvůrčích svazů, Národní archiv Praha.

pohřbu spuštěna státní vlajka na půl žerdi, byly zavřeny všechny výstavní síně a byla pietním způsobem vystavena ve výstavní síni Mánesa posmrtná maska Jana Palacha sňatá Olbramem Zoubkem.⁸⁵

Nově založený koordinační výbor tvůrčích svazů sehrál po srpnových dnech pozitivní roli. Vydával například bulletin, ve kterém každý měsíc shrnul to nejdůležitější ze svazového života. Členy výboru za Svaz byli Hoffmeister, Šetlík a Novák. Koordinační výbor zformuloval provolání českých umělců, publicistů a kulturních pracovníků. Vyjmenované skupiny občanů se v prohlášení plně připojily na stranu občanů a sdílely s nimi jejich starosti o svobodu a o osud i smysl socialismu. Konstatovaly, že jsou pošlapávána lidská práva a omezována základní kulturní práva, že jsou odpírány dávno vydobyté kulturní možnosti. Prohlašovaly, že popřením svobody projevu jsou ohrožena všechna další lidská práva. Pod toto prohlášení se podepsaly všechny umělecké svazy, vědečtí pracovníci a publicisté a mnoho dalších významných osobností české politiky a kultury. Jednalo se o tisíce podpisů.⁸⁶

2. 5 III. sjezd Svazu československých výtvarných umělců v roce 1969

Na III. sjezdu Svazu československých výtvarných umělců, který se konal ve dnech 24.–26. 4. 1969 v Praze na Slovanském ostrově, se odrazily politické změny ve společnosti. S ohledem na federální formu státního uspořádání vznikly dva nové umělecké svazy. Federální Ministerstvo vnitra jako orgán státní správy příslušný podle ustanovení § 2 odst. 4 zákona č. 68/1951 Sb., o dobrovolných organizacích a shromážděních konstatovalo, že dobrovolná společenská organizace s názvem Svaz československých výtvarných umělců se sídlem v Praze zaniká. Svaz podle tehdejšího znění hospodářského zákoníku byl povinen provést neprodleně likvidaci majetku. Likvidátorem byl určen tajemník Jiří Černý. Rozhodnutím Ministerstva vnitra České socialistické republiky pod č. j.: VS/3-1238/70 ze dne 21. 12. 1970 byly schváleny nové stanovy Svazu českého výtvarného umění se sídlem v Praze (zkráceně SČVU nebo také Svaz) a rozhodnutím Ministerstva vnitra Slovenské socialistické republiky ze dne 9. 12. 1969 pod č. j. VVS/1-248/1969 byly schváleny stanovy Svazu slovenských výtvarných umělců se sídlem v Bratislavě.

Svaz českých výtvarných umělců vydal dne 25. 4. 1969 usnesení ustavujícího sjezdu, ve kterém se objevují proklamace typu: trváme na demokratickém charakteru socialistické společnosti,

⁸⁵ Karton 67, rok 1969, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

⁸⁶ Karton 96, rok 1969, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

žádáme pro umělecké a odborné pracovníky Svazu širokou možnost zahraničního cestování, společně se zvýšením přidělu devizových prostředků. V tomto smyslu napsal dne 14. 7. 1969 nový předseda Svazu Jaroslav Otčenášek dopis ministrovi vnitra Josefu Grösserovi ve věci výjezdních doložek pro členy Svazu s požadavkem, aby vyřízení služební cesty ze strany ministerstva trvalo maximálně 2 až 3 dny, a aby funkcionáři Svazu mohli vyjet alespoň čtyřikrát ročně do ciziny s odpovídajícími devizovými prostředky. Ministr vnitra této žádosti nevyhověl.⁸⁷ Mezi dalšími úkoly, které se v usnesení objevily, byly staronové záležitosti, jako například zajištění finančních prostředků na výstavbu nové budovy Národní galerie v Praze i v Bratislavě nebo požadavek na zlepšení systému teoretické výuky ve sféře užitého umění, uměleckého řemesla a průmyslového výtvarnictví, zlepšení práce výstavního ústředí, koordinace mezi třemi stávajícími svazy apod. Mezi novými požadavky se objevil zájem o prosazení zákona o kultuře, který by zajistil umělcům minimální zákonná práva. Svaz tehdy také uvažoval o zvětšení a vybavení právního oddělení kvůli řadě nových úkolů (výstavby ateliérů, daňové otázky, soc. a důchodové zabezpečení apod.). Usnesení nově specifikovalo tvůrčí skupiny. Musely mít více než třicet členů, respektovat stanovy a program Svazu, mít demokraticky zvolené výbory, mají vést vlastní účetnictví a řádnou evidenci členů.

Součástí procesu likvidace bývalého Svazu byla povinnost likvidátora vydobýt u některých členů nezaplacené členské příspěvky. V archivu existuje celý jeden objemný karton, ve kterém se nacházejí stovky žádostí likvidátora Jiřího Černého o úhradu dlužných členských poplatků. Rozhodně zajímavější jsou ale některé odpovědi a odůvodnění dlužníků. Byť se jednalo o příspěvky ve výši 60 Kčs ročně, je zarážející výše celkového dluhu na členských poplatcích, která činila od roku 1956 do roku 1965 celkem 177 640 Kčs. Některým umělcům byl dluh zcela nebo částečně odpuštěn například kvůli dlouhodobé nemoci, naprosté insolvenční anebo jiným závažným důvodům (Josef Váchal, Andrej Bělocvětov ad.). Některým byla poskytnuta delší doba splatnosti dluhu.⁸⁸

Sjezd zhodnotil splnění závěrů toho předchozího sjezdu a byl nucen konstatovat, že se nepodařilo získat zpět zabrané výstavní síně a ani vybudovat nové centrum umění. Opětovně také konstatoval, že je v tiskárnách kritický stav. Na výrobu knih, katalogů, plakátů a pozvánek byly dlouhé čekací doby, papír i tisk měly vždy nízkou kvalitu.

⁸⁷ Karton 113, rok 1969, nezpracovaný fond SČSVU, desky s názvem Příprava sjezdu 1968–1969, Národní archiv Praha.

⁸⁸ Karton 113, rok 1969, nezpracovaný fond SČSVU, desky s názvem Likvidace 1967–1968, Národní archiv Praha.

Na sjezdu byl schválen návrh nových stanov SČVU, který se poté předložil ke schválení Ministerstvu vnitra. Teprve schválením, zapsáním a intabulací do rejstříku byly stanovy platné. Především došlo ve stanovách v souvislosti s federalizací země ke změně názvu na Svaz českých výtvarných umělců. Tento Svaz se stal nedílnou součástí Národní fronty. Základní cíle a úkoly, jako například vytváření co nejpríznivějších podmínek pro rozvoj tvůrčí činnosti apod., zůstaly. Upustilo se od dělení příslušníků SČVU na členy, kandidáty a profesionální výtvarníky. Nově se rozlišovali členové Svazu s právem hlasovacím, členové s právem hlasu poradního a členové evidovaní. I toto dělení však v členské základně způsobovalo určité rozpaky, jelikož se tím umělci nomenklaturně řadili do tří tříd s nestejnými právy a povinnostmi. Základní organizační složkou Svazu byla střediska, která měla tyto orgány: členskou schůzi a výbor střediska. Dalšími orgány byly od nejvyšších po nejnižší: sjezd delegátů, konference, výbor předsednictva Svazu, výbory sekcí (malířů, sochařů, grafiků a restaurátorů – MSGR, užitého umění a průmyslového výtvarnictví – UP, teoretiků, historiků a kritiků výtvarného umění – THK), dále hospodářská a sociální rada a kontrolní komise.

V roce 1969 vyšel ve Výtvarném umění zajímavý článek od Jindřicha Chalupického s názvem K čemu svaz? V tomto článku Chalupický kritizoval současné vedení Svazu a srovnával ho s tím minulým. Napsal: „Svaz výtvarníků první a jediný zrušil místo ústředního tajemníka a vymknul se tím z podřízenosti vůči politickým orgánům. Svaz hned od počátku roku 1965 provedl rehabilitaci všech výtvarníků diskriminovaných, Svaz už tehdy vyloučil jakékoli schvalování a censurování výstav. Stejně tak bylo pro všechny vystavování v cizině.“⁸⁹

Svaz českých výtvarných umělců krátce po svém založení v prosinci 1969 zaslal stanovisko prezidentu republiky Ludvíku Svobodovi, Ústřednímu výboru Národní fronty a Ústřednímu výboru KSČ. V něm se mimo jiné uvádělo, že SČVU chce být socialistickou institucí, součástí Národní fronty, která se hlásí k avantgardním tradicím české kultury. Svaz nechce a nemůže vyvíjet soustavnou politickou činnost.⁹⁰ Toto deklarované odhodlání však nevydrželo Svazu dlouho. Umění začínalo nabývat nových rysů a podob, které se pokusím popsat v kapitole 2.7.

2.6. Činnost Svazu českých výtvarných umělců v letech 1970–1972

Poměrně důležitým usnesením bylo Usnesení ústředního výboru Svazu ze dne 26. 2. 1970, které rušilo všechna dřívější rozhodnutí všech orgánů Svazu překonaná politickým vývojem. SČVU

⁸⁹ CHALUPECKÝ 1969a, 11.

⁹⁰ Karton 110, rok 1969, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

prohlásil, že plně podporuje návrh Národní fronty o konsolidaci v kulturní oblasti, a zdůraznil, že nechce být v jakémkoli smyslu základnou pro rozvíjení politické opozice.⁹¹

Dne 23. 12. 1970 byly na Ministerstvu kultury České socialistické republiky předány zástupcům Svazu (Grus, Eckert, Kolumek, Šolta) Ministerstvem vnitra České socialistické republiky schválené stanovy Svazu. V intencích normalizační ideologie měl tento Svaz nahradit ten předchozí a anulovat veškerou jeho činnost. Na první schůzi bylo rozhodnuto, že přípravné jednání potrvá až do XIV. sjezdu KSČ. Toto období členové vedení Svazu nazvali za dobu hledání úvah nových cest, koncepce a budování nových orgánů Svazu. V této době bylo důležité provést likvidaci původního Svazu, vybudovat nový sekretariát a promyslet metodu přijímání nových členů, v níž se měl ve zvýšené míře akcentovat politický profil adepta. Odmítly se plošné náborové akce nových členů. Každý nový člen měl být prověřen, zejména z pohledu politického smýšlení, postojů a odbornosti. Dosavadní způsoby výběrů členů ministr kultury označil jako deformující, elitářské a nemravné.⁹² Ustavující sjezd Svazu se nakonec konal až 20. listopadu 1972.

Ve dnech 25. 5. 1971–29. 5. 1971 se konal XIV. sjezd Komunistické strany Československa. Ten zhodnotil období od XIII. sjezdu KSČ do května 1971. Slovy tehdejšího prezidenta byl překonán chaos v politice i v ekonomice, bylo překonáno nebezpečné působení mezinárodního imperialismu i domácích nepřátel socialismu a dobrodruhů, kteří hazardovali se životy lidí a se ctí národa.⁹³ Jinými slovy začala doba tuhé normalizace.

Jedním z projevů normalizace v oblasti umění a kultury bylo nastavení nových podmínek pro formování nového socialistického člověka a nových socialistických společenských vztahů. XIV. sjezd KSČ tudíž odmítl veškeré maloburžoazní tendence, zejména v ideové a tvůrčí sféře, které vedly k odklonění velké části umělecké tvorby a kultury od socialistického poslání. Za viníky sjezd označil elitářské skupiny revizionistů a oportunistů. Proto bylo stanoveno, že další prostředky, které budou směřovat do oblasti kultury a umění, nesmějí podporovat nevкус, komercializaci kultury, brak a antisocialistické tendence. Velký důraz se kladl na výchovu nové umělecké generace, která měla být zcela oddána myšlenkám socialismu. Za důležité lze považovat smělé prohlášení o tom, že do pěti let se ve společnosti prosadí nová tvůrčí metoda socialistického realismu jako jediná metoda v Československu.⁹⁴

⁹¹ Karton 67, rok 1968, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

⁹² Karton 88, rok 1971, desky s názvem Přípravný výbor, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

⁹³ XIV. sjezd Komunistické strany Československa. Praha 1971, 9, 63–64.

⁹⁴ XIV. sjezd Komunistické strany Československa. Praha 1971, 584–585.

Na přelomu března a dubna 1971 se konal XXIV. sjezd Komunistické strany Sovětského svazu. V oblasti kultury uložil stranickým organizacím, aby se podílely na lepším uspokojování duchovních potřeb pracujícího lidu, na rozvoji tisku, rozhlasu a televize. Apelovalo se také na zvyšování kulturní úrovně umělecké a estetické výchovy lidu. Měly být také zajištěny kvalifikované kádry pro umělecká zařízení a instituce.⁹⁵

Definitivní tečku probíhající normalizaci v oblasti umění a kultury učinilo stanovisko umělců a kulturních pracovníků otištěné ve Výtvarné práci v lednu 1971 tohoto znění: „My čeští komunističtí umělci – spisovatelé, skladatelé, výtvarníci a dramatičtí umělci – vítáme výsledky zasedání prosincového pléna ÚV KSČ a vyjadřujeme plnou podporu jeho závažným usnesením... Jako první krok k aktivní podpoře a prosazení linie prosincového pléna vidíme nutnost veřejně, před očima našich národů se distancovat od činnosti bývalých vedení uměleckých svazů, která podlehla vlivu revizionistických a protisocialistických skupin části tvůrců a stala se významnými oporami pravice.“⁹⁶ Jaké konkrétní důsledky mělo toto proklamativní stanovisko umělců a kulturních pracovníků na konkrétní galerie, jejich výstavní provoz a obsazení, pojednávám v závěru každé kapitoly věnující se jednotlivé výstavní síni.

2.7 Podstatné rysy realistického umění po III. sjezdu Svazu československých výtvarných umělců

Období po III. sjezdu Svazu charakterizuje usilovné budování socialismu ve všech sférách života společnosti, tedy nejenom ve sféře ekonomické, zahraniční, ale i ve sféře umělecké. Je to doba tzv. vítězství pracujícího lidu nad reakcí z let 1968–1969. Byly překonány pravicové, oportunistické a antisocialistické síly. Byla opět plně do kulturního prostředí dosazena metoda socialistického realismu s ideologicky pravdivým zobrazováním skutečnosti. Tato podoba socialistického realismu již nebyla totožná se socialistickým realismem let padesátých. Socialistický realismus, pro nějž se vžil akronym soreal, byl původně oficiálním uměleckým programem SSSR. Sloužil jako propagandistický nástroj státu směřujícího k socialismu. Formálním rysem období sorealu byl návrat k ideálům klasicismu, romantismu a realismu. Socialistický realismus let sedmdesátých nebyl tak zcela věrný dříve stanoveným ambicím, ale sloužil hlavně k eliminaci neoficiálního pravicového umění a jejich tvůrců a zároveň umožňoval těm druhým dostat se snadněji k oficiálním zakázkám. Z původních 3000 členů Svazu československých výtvarných umělců jich zůstalo v roce 1971 kolem 300. Jednalo se o

⁹⁵ XXIV. sjezd Komunistické strany Sovětského svazu. Praha 1971, 588.

⁹⁶ Stanovisko umělců a kulturních pracovníků. In: Výtvarná práce, č. 1, 1970, 1.

malíře a zároveň členy KSČ. Formálním rysem tehdejší dobové tvorby bylo zobrazování rodiny, manželství, práce i odpočinku, a to jak realisticky, tak s jistou mírou abstrakce. V oblasti sochařské tvorby se občas setkáváme s nedokonalostí zpracování díla a s degradací výběru materiálu.⁹⁷ V této souvislosti je třeba zmínit jednoho z hlavních marxistických teoretiků a tvůrců v oblasti výtvarného umění 50. let v Československu Vladimíra Šoltu. Byl nejenom vysokým funkcionářem Svazu, ale i teoretikem umění. Jeho odborné statě vycházely ze sovětské literatury, kterou rovněž překládal.

Vraťme se ale k dobové teorii umění sedmdesátých let, která vycházela z Leninovy teorie odrazu, již pro podmínky českého výtvarného umění rozpracoval v několika statích Dušan Konečný. Ta zahrnovala dialektickou jednotu objektivního a subjektivního. Porušováním této jednoty docházelo ke krizím a nepravdám. Podceňováním objektivní složky této dialektické jednoty bylo například její nahrazování tzv. „vcit'ováním“. Hrozilo tedy vytváření světa zcela nezávislého na objektivní realitě. Umění se nevytvářelo v interakci s vnějším prostředím, ale pouze imanentně, samo v sobě.⁹⁸

Byl vznesen požadavek, aby umělecký obraz byl vnímaný jako subjektivní umělecké ztvárnění objektivní skutečnosti. A umělec měl podle této teorie coby subjekt být historicky i společensky determinován a při tvorbě vycházet z vlastní nebo společenské zkušenosti.⁹⁹

Dalším podstatným rysem realistického umění po III. sjezdu Svazu měla být jeho emocionální a etická náplň. Umělci díky ní měli docílit toho, aby dílo působilo aktivně na pozorovatele a zároveň podmiňovalo i u pozorovatele aktivní proces dotváření reality. Tím je dílo tendenční, působí na diváka i společnost. Není pouhým přepisem skutečnosti.

Za důležitý byl považován princip stranickosti. Umění mělo vyjadřovat třídní princip ve společnosti a úzce souviselo se zásadou lidovosti. Třídní princip zdůrazňoval tematickou angažovanou tvorbu a připomínal revoluční úlohu umění v životě socialistické společnosti. Výběr vhodné tematiky nezaručoval ještě uměleckou hodnotu díla. Byla však důležitá pro pochopení pozitivní stránky socialistického života a pro odlišení od úpadkového umění západu. Oblíbenou tematikou v tvorbě našich umělců byl např. Vítězný únor, zobrazení přátelství se SSSR, budování společnosti apod. Obecně se jednalo o umělecké zobrazení slavné proletářské minulosti, socialistické přítomnosti a komunistické budoucnosti. Socialistické malířství se

⁹⁷ KAROUS 2013.

⁹⁸ KONEČNÝ 1980, 10.

⁹⁹ KONEČNÝ 1980, 10.

nevyhýbalo žádnému výtvarnému druhu, ale krajinomalba, portréty nebo žánrová malba byly preferovány.

Zvláštním rysem socialistického umění je princip typizace. Je to odlišující znak od naturalismu, hyperrealismu. Předpokládá, že v každém uměleckém díle je obsažen rozdíl mezi napodobením skutečnosti a uměleckou licencí, jako odrazu skutečnosti v mysli umělce.¹⁰⁰

Důsledkem uplatňování těchto rysů socialistického realismu v umění došlo kromě jiného k rozlišování umění na tzv. oficiální a neoficiální. V 70. letech padly veškeré naděje na obnovu předsrpnové politiky obrody KSČ. Umělci se stáhli do soukromí a vyčkávali věcí dalších. Byly reformovány veškeré organizace, včetně výtvarného svazu. Vedle oficiálního komunistického umění zde koexistovaly dva směry undergroundového umění: duchovně-introvertní a existenciálně-expresivní. Programu nové figurace bylo postupně zneužíváno, až se stal nositelem nové socialistické humanity a obecně expresivních témat. Oživením se stal vstup filozofa Petra Rezka do dobových uměnovědných výkladů. Jeho fenomenologie dala duchovní základ českému „minimalismu“ a „akčnímu umění“. Pod jeho vlivem se za obecný základ českého umění typického pro 70. léta stal happening reprezentovaný nastupujícími umělci, jako například Karlem Milerem, Petrem Štemberou a Janem Mlčochem a dalšími. Skutečnou undergroundovou uměleckou skupinou byla výtvarná skupina s názvem Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu pod dohledem I. M. Jirouse. Zásadní vliv měl na tuto undergroundovou scénu Jindřich Chalupecký. Chalupecký pro české prostředí aktualizoval větu o revoluci asketického druhu a prorocky prohlásil, že velký umělec budoucnosti půjde do undergroundu. Cítil skepsi z moderního světa a z jeho umění. Umění podle Chalupeckého přebírá funkci náboženství. Musí se však vzdát veřejného působení, nechtít přebírat funkce ve společnosti a nereformovat ji. Umělec je podle Chalupeckého vyděděncem. Získává svobodu tzv. vzdálením od systému, ve kterém jeho umění stejně nemá místo. Musíme si těchto obecných pojmů dosadit dobové projevy komunismu jako nesvobodu, netoleranci a další porušování základních lidských práv. Prostředkem vzdálení se staly akce vně galerie mimo centra kultury (Terezín, chmelnice Mutějovice, malostranské dvorky).¹⁰¹

¹⁰⁰ KONEČNÝ 1980, 12.

¹⁰¹ ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/DUŠKOVÁ 2001, 336–341.

3. Obrat v činnosti galerií SČSVU v šedesátých letech

Svaz v 60. letech disponoval několika galeriemi. Jednalo se o galerie, které využívaly tzv. stále výstavní prostory, ale také o galerie, které svoji činnost vyvíjely v propůjčených síních. Jejich počet se v čase proměňoval, ale pro potřeby Svazu byl trvale nedostačující. Nedostačující byl jak počet galerií, tak i případná výměra výstavních prostor. Proto můžeme ve všech dokumentech z celostátních konferencí a sjezdů Svazu v 60. letech nalézt v té či oné podobě konstatování, že je nezbytné usilovat o znovuzískání původních výstavních síní, které byly určeny pro jiné než výstavní účely (např. Dům u Hybernů) a získávání nových vhodných prostor k vystavování.¹⁰² Důležitým úkolem bylo také urychlené zajištění výstavní síně, která by byla k dispozici mladým umělcům, jelikož Alšova síň byla v roce 1965 uzavřena. Největší síň, kterou měl Svaz trvale k dispozici, se nacházela přímo v jeho sídle – v budově Mánesu. Výstavní program této síně byl politicky nejsledovanější, a proto byl tento prostor určen výhradně pro prezentaci oficiálního československého umění. Stejně tak Jízdárna Pražského hradu, která byla vyhrazena pro politicky nejdůležitější výstavy roku. Tou ovšem disponovala Kancelář prezidenta republiky. Svaz a ČFVU koncem 50. let využívaly pro vystavování Výstavní síň Mánes, Výstavní síň Purkyně, Platýz, Hollar, Výstavní síň Mladých a Alšovu výstavní síň v Umělecké besedě. V Praze existovaly i další výstavní síně, které ovládaly jiné orgány a organizace, např. redakce Mladé fronty (Výstavní síň Mladé fronty a Výstavní síň Myslbek). Ústřední národní výbor hl. města Prahy vystavoval v Obecním domě atd.¹⁰³

Od roku 1964 se postupně dařilo otevírat nové výstavní síně. Jednalo se třeba o Galerii Vincence Kramáře, Galerii bratří Čapků, Galerii „D“ (Portheimka) a Síň mladých v Mánesu.

V polovině 60. let vstoupila do nové historické etapy pražského kulturního života staronová výstavní síň Svazu československých výtvarných umělců – Galerie Václava Špály, stejně jako Galerie Nová síň, Galerie na Karlově náměstí a úplně nová Galerie Vincence Kramáře. Popisované období bylo pro toto vykročení mimořádně vhodné a tvůrčí. Komunistická strana Československa a její direktivní a nesmlouvavý způsob řízení společnosti, včetně kulturní politiky státu, v šedesátých letech mírně ochaboval. Vznikala nová kulturní uskupení, objevovaly se nové kulturní programy a profilovaly se výrazné osobnosti, které byly schopny tyto programy kvalitně naplňovat. Přestože všechny galerie stále spadaly pod dohled a vedení Svazu československých výtvarných umělců, u výstavních síní a galerií docházelo k

¹⁰² Karton 69, rok 1969, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

¹⁰³ Karton 122, rok 1958, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

postupnému získávání dílčí samostatnosti a částečné suverenity. S velkým vypětím sil se galerie pokoušely neztratit kontinuitu s předválečnou domácí tvorbou, ale i zohlednit aktuální zahraniční umělecké tendence. Jedním z charakteristických rysů umění 60. let byla radikální intervence do veřejného prostoru a změna v chápání prostoru pro uměleckou tvorbu.¹⁰⁴ To se částečně dařilo díky komisařům, tedy kurátorům galerií, kteří s ostatními členy vedení galerie koncipovali výstavní program a nesli svým způsobem uměleckou a politickou odpovědnost za to, co a jak vystavovat. Specifické zaměření programových koncepcí jednotlivých galerií přinášelo pražskému kulturnímu životu určitou bohatost uměleckých projevů. Kolem vedoucích osobností jednotlivých síní se začaly shromažďovat různé umělecké osobnosti, které přinášely rozdílný pohled na současné umění. O profilaci a směřování některých z těchto uměleckých výstavních síní bude pojednávat další část disertační práce.

Bohužel v roce 1969, po III. sjezdu Svazu čs. výtvarných umělců, docházelo v souladu se závěry sjezdu k realizaci prosovětské politiky a k postupným výměnám lidí ve vedení jednotlivých galerií. To pochopitelně postihlo také výše uvedenou čtveřici výstavních síní. Dosavadní výstavní komise byly zrušeny a docházelo k jejich personálnímu přeobsazení. Činnost všech galerií pod novým vedením probíhala i po roce 1970, ale svému původnímu programovému cíli se velmi vzdalovala a v této práci ji nebude věnována pozornost.

V předchozí části práce jsem se zabýval různými předpoklady vytvářejícími právní a společenský rámec, ze kterého postupně vyvstala příležitost zakládat volná uskupení umělců. Od konce 50. let do poloviny 60. let minulého století vzniklo mnoho uměleckých tvůrčích skupin. V roce 1964 jich bylo na území České socialistické republiky celkem čtyřicet pět, z toho třicet pět v Praze. Umělců sdružených v pražských tvůrčích skupinách bylo v květnu 1964 celkem šest set dva. Celkový počet umělců evidovaných v SČSVU v Praze činil 2393.¹⁰⁵

Tvůrčí skupiny, které postupně vznikaly, by se daly typologicky rozdělit do čtyř kategorií. Přikláním se k dělení kategorií tvůrčích skupin podle Aleny Binarové.¹⁰⁶ Společně s ní bych do první kategorie zařadil ty skupiny, ve kterých převazovala mladá členská základna. Tyto skupiny se snažily částečně vzdorovat oficiální kultuře a požadovaly prosazení svobody uměleckého projevu (např. Křižovatka, Křižovnická škola). Připomínám, že žádná z tvůrčích skupin nebyla přímo zaměřená proti veřejně deklarované kulturní politice Svazu, jinak bychom

¹⁰⁴ PRIMUSOVÁ 2009, 45.

¹⁰⁵ Svazek 3, arch. j. 13/3, fond KSČ-Ústřední výbor 1945–1989, desky s názvem: Usnesení 7. schůze ideologické komise ÚV KSČ ze dne 18. 5. 1964, dokument Současný stav a výhledy v oblasti výtvarné kultury Národní archiv Praha.

¹⁰⁶ BINAROVÁ 2016, 99–100.

jejich výstavy stěží měli možnost vidět v galeriích. Vznikaly i tvůrčí skupiny, jejichž program stále tíhl k naplňování zásad socialistickému realismu ve výtvarném umění (např. skupina Říjen, Skupina 58). Třetí kategorie byla tvořena konzervativními umělci, kteří vycházeli z akademismu (skupiny Aleš a Mánes). Poslední kategorií tvůrčích skupin byly ty, které vědomě navazovaly na tradici předválečného umění. Svoji výstavní činností se pokoušely o rehabilitaci výtvarného umění první poloviny 20. století (např. Máj 57, M–57, Trasa, UB 12). Manifestovaly umírněný modernistický umělecký výraz a za svůj vzor považovaly umělce, jakými byli např. Picasso, Leger, Kubišta, Šíma, Tichý a další.

Na závěr bych rád ještě upozornil na skutečnost, že v následujících kapitolách často používám a zaměňuji pojmy galerie a výstavní síň. Přikládám jim stejný význam, považuji je za synonyma a při jejich používání se řídím čistě jazykovou přiléhavostí, nikoli formálními znaky a právním obsahem definovaného výrazu.

Přesto jsem se pokusil vymezit dobové formální právní znaky těchto pojmů. V ustanovení § 2 zákona č. 54/1959 Sb., o muzeích a galeriích, platného v popisované době, je uvedena definice pojmu galerie, podle níž se jedná o ústavy, které na základě průzkumu, popřípadě vědeckého výzkumu plánovitě shromažďují, odborně spravují a vědeckými metodami zpracovávají sbírky hmotného dokladového materiálu o vývoji přírody a společnosti, o uměleckém tvoření nebo jiném druhu lidské činnosti a využívají těchto sbírek ke kulturní a osvětové činnosti.¹⁰⁷ Jedním z definičních znaků je tedy sbírkotvornost, dalšími pak odbornost, edukativnost atd. Prostřednictvím těchto funkcí galerie rozvíjely estetickou výchovu, přispívaly k rozvoji socialistické kultury, zvláště umělecké tvorby, a pomáhaly zvyšovat kulturní úroveň občanů.

Definice sousloví výstavní síň v právním řádu chybí dodnes a to i přesto, že se v Praze v 60. letech vyskytovalo mnoho výstavních síní (např. Výstavní síň Mánes, Purkyně, Myslбек a další). Tento stav nezměnil ani zákon č. 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy a o změně některých dalších zákonů, který předchází zákon o muzeích a galeriích zcela nahradil. Ten pojem výstavní síň také nekodifikoval. Jen potvrdil, že podle ustanovení § 2, odst. 4 zákona č. 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy a o změně některých dalších zákonů je galerie muzeum specializované na sbírky výtvarného umění.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Viz zákon č. 54/1959 Sb., o muzeích a galeriích.

¹⁰⁸ Viz zákon č. 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy a o změně některých dalších zákonů.

Z podkladů, které jsem měl k dispozici, nevyplývalo, že by některá z galerií, které jsem v této práci zpracovával, měla vlastní sbírkový fond (tedy soubory předmětů nebo jednotlivé předměty muzejní hodnoty).

V zákoně jsem tedy oporu nenašel. Dalším z možných vymezení je zavedená mezinárodní praxe v rozdílném užívání těchto pojmů. Výstavní síň by se dala do němčiny volně přeložit jako Kunsthalle, tedy místo či instituce, která pořádá umělecké výstavy, má místo pro vystavování, ale nemá vlastní stálou sbírku. Zakladatelem těchto síní je většinou soukromý vlastník, fond, nadace nebo jiná nezisková organizace.

Ze shora uvedeného vyplývá, že rozdíly mezi pojmy síň a galerie byly a dodnes jsou zanedbatelné. Přes jejich zákonné i historické vymezení se na území České republiky jejich správné terminologické užívání důsledně nedodrží a oba pojmy se často zaměňují.

4. Galerie Václava Špály v Praze

4.1 Stručně z historie Galerie Václava Špály v Praze

Prvním známým předchůdcem Galerie Václava Špály byla Vilímkova galerie. Vznikla na místě původního zbořeného barokního domu, kde byl v roce 1912 vystavěn nový moderní dům. Následně byla v roce 1938 podle plánů Františka Zelenky provedena adaptace suterénu, přízemí a 1. patra pro potřeby vydavatele a nakladatele Josefa Richarda Vilímka. Po nákladné rekonstrukci domu a adaptaci bytů na obchodní a výstavní prostory, zde byla v roce 1941 otevřena Vilímkova galerie (Třída Viktoria 30, Praha 2).¹⁰⁹

Během 2. světové války se v ní konalo několik výjimečných výstav, např. děl Františka Tichého, Maxe Švabinského nebo Jana Zrzavého. Výstav se v těchto místech odehrál do roku 1949 více než osmdesát pět. Kromě výše zmíněných a známých autorů zde prezentovali svá díla z malířů např. Karel Černý, František Gross, Miloslav Holý, František Hudeček, Antonín Mánes, Jan Preisler, Zdeněk Sklenář a Jiří Trnka a ze sochařů např. Josef Mařatka a Jan Štursa. Velmi známou poválečnou výstavou konanou v této galerii byla výstava s názvem České moderní sochařství od Gutfreunda k Wagnerovi.¹¹⁰

Po 2. světové válce vystřídala galerie několik jmen, až v roce 1959 dostala název Galerie Václava Špály. Prvním socialisticky tendenčním názvem bylo jméno Galerie Práce, pod nímž výstavní síň působila v letech 1949–1953. První výstavu zde měl v listopadu 1949 malíř Miloslav Holý. Následovalo dalších dvacet osm, mezi vystavovateli byla i zvučná jména malířů Emila Filly, Otakara Kubína, Josefa Lieslera, Viléma Nowaka, apod.

V roce 1953 byla přejmenována na Galerii Kniha. Pod tímto názvem se do konce roku 1954 uskutečnilo několik výstav, např. Miloslava Holého a Otakara Mrkvičky. Následuje další změna názvu na Galerii Českého fondu výtvarných umění, přičemž galerie přešla do vlastnictví tohoto fondu zřízeného zákonem č. 115/1953 Sb., o právu autorském. Základním posláním fondu bylo zajišťování základních podmínek pro rozvoj výtvarné kultury, vznik výtvarného díla a jeho uplatnění ve společnosti. Fond, stejně tak jako Svaz, měl vlastní galerie. Pod hlavičkou Fondu galerie fungovala mezi lety 1955 až 1959. Uskutečnilo se zde více než čtyřicet tři výstav známých i méně známých umělců. Ze zastoupení autorů se nedá jednoznačně určit profilace galerie nebo jejího výstavního programu. Vystavovali zde malíři, sochaři i medailéři,

¹⁰⁹ VLČEK 1998, 208.

¹¹⁰ SLAVÍČEK 2006, 223.

výtvarníci politicky angažovaní i politicky neutrální. Ze známých jmen to byli Jan Bauch, Ladislav Dydek, František Jiroudek, Otakar Kubín, František Tichý a další.¹¹¹

Šedesátá léta minulého století v historii Galerie Václava Špály je možné rozdělit na dva časové úseky. První zahrnuje období od přejmenování galerie od začátku roku 1959 do února 1965. Druhé období je nazývané zlatou érou Špálovy galerie. Trvalo od února 1965 do července 1970. Galerii tehdy vedl Jindřich Chalupecký. Tomuto druhému časovému úseku se budu věnovat velmi podrobně v dalších kapitolách. Předtím se však stručně zaměřím i na dobu do roku 1965, kdy se zde také uskutečnila řada zajímavých výstav a kdy byla galerie rovněž spjata se zajímavými osobnostmi.

Od začátku roku 1959 do února 1965 proběhlo v galerii přes sedmdesát pět výstav. Vystavoval zde např. Josef Liesler, František Ronovský, Karel Souček, Alois Wachsmann, Ladislav Zívr, měly zde jedny z prvních skupinových vystoupení tvůrčí skupiny M 57 v roce 1960 a Etapa v roce 1961. V roce 1964 vystavovala skupina Křižovatka a Trasa, dále Jiří Novák, samostatně Jiří Mrázek, člen Skupiny UB 12, Bohdan Lacina, Alois Sopr, Pravoslav Kotík a další. Zřejmě nejzajímavějším vystoupením tohoto roku byla první samostatná výstava skupiny Křižovatka ve složení Vladimír Burda, Richard Fremund, Jiří Kolář, Běla Kolářová, Karel Malich, Pavla Mautnerová, Vladislav Mirvald a Zdeněk Sýkora. K vidění bylo přes šedesát výtvarných děl. Některá se stavěla proti romantismu, jiná proti symbolismu či psychickému automatismu. Díla akcentovala tzv. „objektivní tendence“, opřené o řád, disciplínu, konstruktivní pořádek, proporce a matematické zákonitosti. Většina autorů vystavovala nefigurativní výjevy abstrahované do geometrické abstrakce. V krátkém úvodním slovu uvedeném v katalogu výstavy charakterizoval tvorbu všech členů skupiny teoretik umění Jiří Padrta.¹¹²

Od června 1964 vystavoval Jiří Novák v galerii čtrnáct objektů. Úvodní slovo ke katalogu napsal jeho souputník ze skupiny M 57 Valerián Karoušek. V něm vyzvedl konstruktivismus jeho sochařské tvorby a zakomponování jeho děl do architektury. Jiří Novák je jedním z prvních konstruktivistických českých sochařů zabývajících se kinetikou, pohybem.¹¹³

V květnu 1964 vystavovala v prostorách Galerie Václava Špály skupina Trasa. Tvůrčí skupina, která o sobě uvedla, že její vznik se datuje již do roku 1954, kdy se její představitelé sešli v ateliéru Čestmíra Kafky a domluvili se na společném programu. Chtěli rehabilitovat

¹¹¹ <http://abart-full.artarchiv.cz>, vyhledáno dne 14. 1. 2016.

¹¹² PADRTA 1964.

¹¹³ KAROUŠEK 1964b.

předmětovost a přihlásili se k české meziválečné avantgardě. Svojí výstavou tehdy oslavili deset let trvání skupiny. Nejprve vystupovali na neveřejných ateliérových konfrontačních výstavách. Teprve v roce 1957 se společně představili v pražské Galerii mladých. Výtvarné výstupy členů skupiny byly velmi rozmanité, což bylo dáno velkým množstvím členů a jejich výtvarných názorů a pozic, které v rámci modernismu zastávali. Mezi členy, kteří vystupovali v Galerii Václava Špály v létě roku 1964, patřili Vladimír Jarcovják, Čestmír Kafka, Eva Kmentová, Karel Vaca, setry Válový, Olbram Zoubek a další. Autoři předvedli veřejnosti sedmdesát osm děl. Text katalogu napsali Eva Petrová a Luděk Novák. V textu utřídili recenze a ohlasy uměleckých kritiků na dosavadní tvorbu skupiny.¹¹⁴

Bohužel v roce 1969, po III. sjezdu Svazu čs. výtvarných umělců, docházelo v souladu se závěry sjezdu k postupným výměnám lidí ve vedení jednotlivých galerií nebo byly některé galerie postupně zavírány. Postihlo to také Špálovu galerii. Dosavadní výstavní komise byla zrušena a došlo k jejímu personálnímu přeobsazení. V čele galerie zůstal Jindřich Chalupecký, k němu přibyli Václav Boštík, Josef Jankovič, Karel Machálek a Karel Malich, ale činnost galerie pod novým vedením probíhala jen do července 1970. Ke zrušení Špálové galerie uvedl Stanislav Kolíbal: „Galerie oficiálně v roce 1970 zrušena nebyla. Měla být z důvodu rekonstrukce přestěhována do prázdného prostoru nad Galerií Nová síň. Tato galerie byla ale po dvou výstavách také z důvodu rekonstrukce zrušena.“¹¹⁵ Dne 9. ledna 1970 se Chalupecký zmiňuje ve svém dopise Zbyňku Sekalovi, že výstavy ve Špálovce rostou do krásy a že se povedlo udělat pěkný program.¹¹⁶ Ještě v říjnu 1970 Chalupecký věřil, že začne koncepčně promýšlet nový program v nové galerii. Byl si vědom, že Galerie Nova není tak prostorná jako Špálova galerie a že není na tak frekventovaném místě, přesto ho ale nové výstavní prostory galerie nadchly. Byl také přesvědčený, že Nová síň pod vedením Evy Petrové a jeho Galerie Nova v poschodí nad ní budou společně lepší než Mánes, alespoň tak o tom psal v dopise Sekalovi ze dne 20. 1. 1970.¹¹⁷ Chalupecký nakonec odešel z Galerie Nova závěrem roku 1970, kdy se rozloučil výstavami I. a II. konfrontace s umělci sdruženými ve Špálově galerii.

V roce 1971 byla Špálova galerie opět zprovozněna, ale již pod jiným vedením a s programem, který konvenoval oficiální kultuře 70. let.

¹¹⁴ PETROVÁ/NOVÁK 1964.

¹¹⁵ MAYEROVÁ 1997, 61.

¹¹⁶ KLIMEŠOVÁ 2012, 57.

¹¹⁷ KLIMEŠOVÁ 2012, 62.

Po roce 1989 prošla Galerie Václava Špály složitým vnitřním vývojem. Vrátily se do ní kvalitní soubory českého umění a také tu začaly být prezentovány projekty vítězů Ceny Jindřicha Chalupického, která vznikla hned v roce 1990 po vzoru Turner Prize ještě za jeho života. Tuto cenu společně založili někdejší prezident Václav Havel, básník a malíř Jiří Kolář a malíř Theodor Pištěk. Stejně jako ve zlaté éře galerie mezi lety 1965 a 1970, dominovalo v galerii po roce 1989 současné umění a konala se tu řada zásadních výstav. Od roku 2002 spravovala galerii Nadace českého fondu umění, která se nesoustředila na koncept výstav, ale galerii volně pronajímala různým zájmovým skupinám.

Novodobou historií galerie se zabýval v několika novinových článcích a v časopisu *Ateliér Jiří Hůla*.¹¹⁸

4.2 Významné osobnosti Galerie Václava Špály v Praze

4.2.1 Jindřich Chalupický

V roce 1965 byl Jindřich Chalupický (1910–1990) společně s dalšími jmenován novým členem výstavní komise galerie. Jindřich Chalupický připravil pro Špálovu galerii řadu výstav, sepsal desítky úvodních slov k výstavám a mnoho teoretických článků a recenzí. Chalupického texty jsou mezioborové. Znamé je jeho zaměření na literaturu, filosofii a estetiku. Přestože nebyl historikem umění, jeho celoživotním zaměřením bylo výtvarné umění. Čeští umělci, kteří si vydobyli na domácí půdě v šedesátých letech značný věhlas, ho dosáhli většinou s výraznou pomocí právě Jindřicha Chalupického, který intuitivně vycítil výtvarný talent a umožnil těmto umělcům vystavovat. Pro tyto umělce se tak na krátký čas otevřela cesta i do zahraničních výstavních síní. Povědomí o nich přetrvávalo doma a v zahraničí i během normalizace, takže se stávali neoficiálními autoritami československé výtvarné scény.¹¹⁹ Galerii vedl Jindřich Chalupický až do roku 1970, kdy byla celá výstavní komise personálně přepsána.

Na Jindřicha Chalupického vzpomínali v souvislosti s působením v Galerii Václava Špály i jeho blízcí spolupracovníci. Eva Petrová připomněla, že: „Jindřich Chalupický v roce 1969 podal návrh prezidiu Svazu, že bude dělat manažera Špálovky pro okruh svých známých. Návrh kupodivu prošel prezidiem, ale všichni byli zděšení, protože to nebyla soukromá galerie, ale

¹¹⁸ Např. v článku s názvem Špálovka Jaroslava Krbůška, otištěném ve čtrnáctideníku *Ateliér* č. 16 z roku 2003 nebo v článku s názvem Co bude se Špálovou galerií? (Hravým žertem chtějí výtvarníci vyvolat diskuzi), otištěném v *Lidových novinách* dne 23. 1. 2013.

¹¹⁹ KLIMEŠOVÁ 2012, 55.

svazová s řádnou komisí. Chalupický si prý představoval, že Svaz to bude platit. Čili soukromé podnikání, které nakonec neprošlo komisí.“ K situaci toho roku 1969 ještě Eva Petrová uvedla: „V té době všechno šlo, ale všichni měli pocit, jak dlouho to může ještě trvat. Všichni měli pocit, že se musí všechno stihnout, dokud to jde. Výstavní možnosti byly jak v Praze, tak i mimo Prahu a na venkově. Do galerie chodili lidé, návštěvnost byla veliká, i ohlas v tisku. Lidé sledovali, co se tady děje.“¹²⁰

K osobnosti Jindřicha Chalupického uvedl Stanislav Kolíbal: „Každý si ho vážil. Zbytečně sice někdy zdůrazňoval, že není kunsthistorik. Chtěl pomoci styku umění a publika. Například při akci 'Kupte si, půjčte si'. Stál totiž o publikum. Pracoval pilně, psal články do novin, korespondoval se zahraničím. Byla to osobnost. Vystavovat ve Špálovce to byla pocta.“¹²¹ Občas se objevil i kritičtější hlas. Třeba Vladimíra Kopeckého, který vzpomíná, že: „koncepti galerie určoval hlavně Chalupický. Ten měl hlavní slovo. Přece jen byl despota. Ale nechal se někdy i ovlivnit. Třeba v případě Jiřího Koláře, o kterém měl ze začátku pochybnosti, ale pak ho bral.“¹²²

V 70. letech se pak stal Chalupický ústřední postavou neoficiální umělecké scény. Pro české výtvarné prostředí zprostředkoval v šedesátých letech kontakt s hnutím Fluxus. Zabýval se konceptuálním, akčním uměním. Organizoval různá setkání s umělci v restauraci u Pantáty, v Demínce, kavárně Slavia, Obecním domě, ve vinárně Makarská a jinde.

4.2.2 Eva Petrová

Eva Petrová (1928–2012) připravila pro různé české i zahraniční galerie řadu výstav. Ve spolupráci s Jindřichem Chalupickým se podílela především na výstavním programu galerie Václava Špály v letech 1965–1970. V této době zde uspořádala například výstavu La Figuration narrative. V roce 1968 prezentovala dílo Rudolfa Němce a o rok později výstavu Karla Pauzera. Také připravila velkou přehlídku grafického a ilustračního díla Maxe Ernsta v Galerii Fronta. V témže roce uvedla v Mánesu výstavu s názvem Socha a kresba, na které se podílely skupiny sdružené v Bloku, tedy Etapa, M 57, Máj, MS 61, Proměna, Trasa a UB 12. Celkem se jednalo o díla čtyřiceti dvou současných umělců.

¹²⁰ MAYEROVÁ 1997, 59–60.

¹²¹ MAYEROVÁ 1997, 61.

¹²² MAYEROVÁ 1997, 62.

S osobností Evy Petrové je také spjata výstava uskutečněná v roce 1969 v Mánesu. Tuto výstavu připravila společně s Luděkem Novákem a dala jí název Nová figurace. Eva Petrová označila novou figuraci jako prolínání a syntézu stylů od surrealismu, art-brut, informelu až po pop-artu. Po nedlouhé hegemonii abstrakce se začala vynořovat předmětovost, figurativnost. Američtí umělci měli tendenci provokovat konzumní společnost (pop-art), jihoameričtí uplatňovali sociální akcenty a lidovou fantastiku. V Čechách se nová figurace nezříkala naturalismu, fotografismu a dokumentarismu, využívala občas metod pop-artu a využívá rastrů a sérií.¹²³

Tématu nové figurace se v českém prostředí věnoval společně s Evou Petrovou také Luděk Novák, který napsal teoretický text do Výtvarné práce s názvem K estetice nové figurace. K úvaze o reflexi nové figurace ho inspirovala výstava Premio Gaetano Marzotto z roku 1967 ve Valdštejnské jízdárně v Praze. V 60. letech docházelo k oživení expresionismu, kubismu, civilismu, lyrizace, objevoval se pocit novosti a představa, že je možné nově vyjádřit figurací něco, co ještě nebylo vyjádřeno. Nová figurace je výrazem nového antropocentrismu, výrazem nových silokřivek lidských hodnot utvářených v poslední třetině 20. století. Podle Nováka odezněl konstruktivní civilismus Legerův, patos antifašistického odbojového mýtu Guttuza, a lidovost Riverova, avšak tyto předchůdci mohou být chápáni jako předchůdci nové figurace.¹²⁴

Pro grafika Kulhánka připravila Petrová přehled jeho tvorby v roce 1968 v Galerii mladých. Pro Galerii Nová síň, kam přešla ze Špálový galerie, připravila na jaře roku 1970 výstavu s názvem Skupina 42 dnes, na které se sešlo pět malířů a jeden sochař, někdejších členů zmíněné skupiny, aby vystavili svá novější díla.¹²⁵

4.2.3 Jiří Balcar a další významní grafici

Malíř a grafik Jiří Balcar (1929–1968) studoval na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze (1948–1953) u Františka Tichého a později, když byl jeho ateliér v říjnu 1949 rozpuštěn, tak pokračoval u Františka Muziky. První výtvarné zkušenosti získal v kroužku kreslení u profesora Kutila na kolínském gymnáziu.

Po absolutoriu se Balcar věnoval zejména knižní grafice a grafickému designu. Teprve až po své první výstavě v roce 1953, kdy vystavoval společně s Janem Kubíčkem a Jiřím Červínem,

¹²³ PETROVÁ 1969b.

¹²⁴ NOVÁK 1967, 12.

¹²⁵ PETROVÁ 2009, 9–15.

uvažoval o tom, že se bude věnovat více malířství. Balcarova tvorba z let 1956–59 námětově inklinovala k tvorbě umělců Skupiny 42, ale byla více expresivní a méně civilistická. Koncem 50. let se přiklonil k abstrakci. Tu Balcar dále rozvíjel v rozsáhlém grafickém a později i malířském cyklu *Dekretů* (1959–62), v němž byly již identifikovatelné tendence lettrismu a strukturální malby. Jeho poslední tvůrčí období bylo poznamenáno míšením vlivů nové figurace a amerického pop-artu, který si osvojil na čtyřměsíčním stipendijním pobytu v USA, který mu pomohla zajistit Dore Ashtonová.¹²⁶ Malířská tvorba se také mnohem častěji pohybovala v oblasti písma a znaku.

Vedle rozsáhlého souboru virtuózních černobílých grafik vznikaly v tomto období i barevné litografie, kresby a obrazy, v nichž se Balcar potvrzuje i jako sugestivní kolorista (*Předsednictvo, Těžko popsatelná společnost, Porada, Údolí*). Soustavně se Balcar věnoval také užité grafice. Jeho moderní civilní koncepce obálky s využitím šablonového písma (*A. Camus, Exil a království, Světová literatura*) ovlivnily nadlouho českou knižní grafiku. Byl rovněž autorem řady filmových plakátů (*J. Huston k filmu Bílá velryba, F. Fellini k filmu silnice nebo Hrabalovy Perličky na dně*). Za filmový plakát k filmu *Bílá velryba* získal Balcar na mezinárodní výstavě filmového plakátu v roce 1962 v Paříži čestné uznání.¹²⁷

Velmi výstižně popsala Jiřího Balcara Ludmila Vachtová ve Výtvarném umění. „Nechová se dost hlasitě na to, aby si, jak praví příslušná formule, uchoval přední místo v širokém kontextu české výtvarné kultury, které mu právem náleží.“ Jeho jméno se objevuje a mizí v nepravidelných intervalech za okolností méně nebo více příznivých. Ne že by byl bez ctižádosti, ale už si zvykl na to, že mu to nesmí vadit. Má vkus, šarm a životní styl, což všechno může v našich podmínkách vzbuzovat pochybnost, zda jde opravdu nejen o talent, ale také o výtvarnou osobnost.“¹²⁸

Balcar byl členem skupiny Máj 57 (v letech 1957–1958), Konfrontace a členem SČUG Hollar. Za svého života měl Balcar celkem devět samostatných domácích i zahraničních výstav. První se konala již v roce 1959 ve Výstavní síni Českého fondu výtvarných umění v Praze. Tato výstava nevyvolala žádný větší ohlas veřejnosti či výtvarné kritiky. V roce 1962 se měla uskutečnit výstava v Alšově síni Umělecké besedy v Praze, ale přestože byly obrazy připraveny k instalaci, byl vydán katalog s úvodním slovem Jindřicha Chalupeckého, byla Svazem bezdůvodně zamítnuta. Balcarovy práce se pak objevily v roce 1963 v Památníku národního

¹²⁶ KLIMEŠOVÁ/ROUS 2013, 33.

¹²⁷ HOROVÁ 1995, 44.

¹²⁸ VACHTOVÁ 1967a.

písemnictví u příležitosti výstavy k počtě Franze Kafky. Poslední Balcarova domácí prezentace se uskutečnila v Oblastní galerii v Liberci v roce 1967.¹²⁹

V roce 1966 měl dvě zahraniční výstavy. Jednu ve Vídni a druhou v Západním Berlíně. Poslední zahraniční výstavu měl v německém Kielu v roce 1968. O výstavě, která se konala ve Špálově galerii v roce 1966, se ještě podrobně zmíním v této kapitole.

Z mnoha společných domácích a zahraničních výstav bych zmínil třeba ty se skupinou Máj 57, nebo ve Špálově galerii (Tikal+4, Aktuální tendence českého umění, Obraz a písmo, 15 grafiků a další).¹³⁰

Pro Galerii Václava Špály navrhl Balcar řadu výstavních autorských i kolektivních katalogů. Na tvorbě katalogů se podílel většinou jako typograf i výtvarník obálky.

V roce 1965 to byl autorský katalog pro výstavu Věry Janouškové, dále Zdenka Rykra k výstavě s názvem Přehled díla 1900–1940. Ke kolektivním výstavám připravil rovněž katalogy – Objekt, František Gross, Ladislav Novák, Václav Tikal + 4.

V roce 1966 navrhl výstavní autorský katalog k výstavě rakouského sochaře Otto Herberta Hajeka. V témže roce si navrhl katalog k vlastní výstavě, byť jeho jméno není v katalogu neuvedeno.

V roce 1967 to byl katalog k výstavě Františka K. Foltýna a Evy Brýdlové, výstavě fotografií s názvem 7 + 7, dále 15 grafiků, 13 ze Slovenska a 5 sochařů.

V posledním roce života připravil návrhy katalogů pro výstavy Jozefa Jankoviče, Renata Guttusa a Miloše Jiráka.¹³¹

Přestože Balcar s oblibou používal velká šablonová písmena a číslice, typická svými neostrými okraji, tak katalogy, na kterých se graficky podílel, se nevyznačovaly specifickou jednotící grafickou či obsahovou strukturou, ani stejným typem písma či uspořádáním textu. Většina katalogů je velikostně rozdílná i jinak obsáhlá (např. bohatě ilustrovaný katalog Herberta Hajeka a naproti tomu skromnější katalogy 13 ze Slovenska nebo katalog F. K. Foltýna). Co jim je společné, je vždy originální, překvapující řešení grafické stránky katalogu společně s vysokou kvalitou grafické práce.

¹²⁹ KLIMEŠOVÁ/ROUS 2013, 261–262.

¹³⁰ <http://www.abart-full.artarchiv.cz/>, vyhledáno 10. 7. 2018.

¹³¹ <http://www.abart-full.artarchiv.cz/>, vyhledáno 10. 7. 2018.

Po smrti Jiřího Balcara v srpnu 1968 ho v grafické práci částečně nahradil Zbyněk Sekal (1923–1998), který také připravil pro Špálovku několik velmi kvalitních výstavních katalogů. Jednalo se o autorské katalogy z roku 1969 k výstavám Ladislava Nováka: Alchymáže, Zbyňka Sekala: Skládané obrazy a sochy, Enrica Baje: Obrazy nebo ze společných výstav katalog Západoněmecká a západoberlínská avantgarda Lidicím z roku 1968.¹³² Sekal se podílel na grafických úpravách některých katalogů pro Galerii Václava Špály pouze do září 1969, kdy odjel na stipendijní pobyt do Západního Berlína a následně emigroval do Rakouska, kde žil do konce života. Pro zajímavost uvádím, že Zbyněk Sekal také připravil katalog pro výstavu s názvem Soudobé umění z Rakouska pro Galerii Vincence Kramáře, která se uskutečnila na přelomu března a dubna 1971. Tou dobou byl již v emigraci ve Vídni. Pro tuto výstavu nejen graficky zpracoval katalog, ale také přeložil předmluvu Kristiana Sottriffera, se kterým se dobře znal.¹³³

Katalogy, na kterých se koncem 60. let Zbyněk Sekal podílel, byly rozeznatelné osobitou typografií. Sekal vytvořil pro každý jednotlivý katalog individuálně pojedené autorské písmo. Jednalo se o litery, které neměly ustálenou výšku ani šířku, a dokonce nebyly ani pevně usazené na řádce. Písmo zdůrazňovalo vertikality, formát byl značně stlačený a jednotlivé litery často rozpité.¹³⁴

Dvěma katalogy z konce roku 1969 přispěl do výtvarné grafické a typografické produkce Špálovky také Libor Fára (1928–1988). První byl připraven pro jeho vlastní výstavu s názvem 45-69, Stop-time a druhý pro autorskou výstavu Mikuláše Medka s názvem Projektanti věží. Součástí grafické výbavy obou katalogů byla jedna barevná a několik černobílých fotografií Emilie Medkové. Fárovo pojetí grafické úpravy katalogů bylo příznačné zdůrazněním krásy jednotlivých věcí, úctou k čistotě provedení a vnitřní disciplínou. Fára byl považován za perfekcionista a pedanta.¹³⁵

¹³² <http://www.abart-full.artarchiv.cz/>, vyhledáno 10. 7. 2018.

¹³³ SOTTRIFFER 1971.

¹³⁴ KLIMEŠOVÁ 2015, 367.

¹³⁵ HAVEL 1969.

4.3 Výstavy zahraničního umění

Rakouští sochaři, 8. 10. 1965 – 31. 10. 1965

Úvodní slovo ke katalogu napsaly Ludmila Vachtová s Hanou Seifertovou. Výstavu uvedly do kontextu s libereckou výstavou Socha 1964. Považovaly ji za první konfrontační výstavu české sochy a aspirovaly na konání mezinárodní sochařské výstavy. Byly si vědomé, že je nutné stále hledat kvalitní zahraniční umění, aby na základě získaných informací o světovém sochařství bylo možné objektivně posuzovat a porovnávat naše sochařské umění s plnou odpovědností. Předvedením rakouské kolekce soch od deseti sochařů začaly tento záměr naplňovat. Nejznámějším vystaveným autorem tzv. vídeňské školy byl Fritz Wotruba (1907–1975). Dalšími byli jeho žáci např. Erwin Reiter, Nausica Pastra, Otto Eder, Roland Goeschl, Joannis Avramidis, Rudolf Hoflehner a další. Wotruba, jehož otec pocházel z Čech, opustil z politických důvodů v roce 1934 Rakousko a žil následně ve Švýcarsku. Po válce se vrátil do Vídně, kde zahájil pedagogickou činnost. Do Prahy přivezl kromě několika desítek děl svých žáků také šest vlastních bronzových plastik (*Velká postava, Hlava, Malá ležící*) a soubor suchých jehel.

Pro úplnost je nutné dodat, že výstavy se nezúčastnil rakouský sochař Karl Prantl a jeho skupina, jelikož v té době dávali přednost jiné formě vystavování. Svá díla totiž prezentovali jen na sochařských sympoziích. Zúčastnění rakouští sochaři vystavili své realizace převážně z posledních dvou let. Jednalo se o drobné plastiky a sochařské kresby či grafiku. Jejich dílo detailně přiblížil významný rakouský historik umění Werner Hofmann v článku *Současné rakouské sochařství*, otištěném rovněž v katalogu k výstavě.¹³⁶

Otto Herbert Hajek, 8. 4. 1966 – 30. 4. 1966

Na výstavu rakouských sochařů dramaturgicky navázala prezentace sochaře Otto Herberta Hajeka (1927–2005), který se narodil v roce 1927 v Československu, ale ještě před druhou světovou válkou se odstěhoval do Německa. Vystudoval Akademii výtvarných umění ve Stuttgartu. Mezi jeho nejvýznačnější realizace patří nová úprava a výzdoba kostela sv. Aurelia v Hirsau, plastická výzdoba university ve Freiburgu nebo křížová cesta a oltář pod širým nebem v Berlíně – Plötzensee kostela Maria Regina Martyrum. Jeho tvorba byla charakteristická tzv. proráženími plochami, prostorovými konstrukcemi a průchozími plastikami. Rok před svojí

¹³⁶ SEIFERTOVÁ/VACHTOVÁ 1965.

výstavou byl na studijním pobytu v Československu a od té doby se datují první kontakty s československými umělci a teoretiky umění.

K výstavě byl vydán mimořádně výpravný a objemný katalog plný fotografií zachycujících autorova volná díla (*Prostorový uzel*, *Prostorová konstrukce*, *Prostorové vrstvení*), ale i realizace do architektury. O grafickou stránku katalogu se postaral Jiří Balcar. Texty do katalogu napsali Jiří Mašín a Jiří Šetlík. Podle Šetlíka je koexistence tvorby komorního charakteru a monumentálních realizací jedním z podnětů Hajekova vývoje. K subjektivním předpokladům pak přiřadil jeho talent, vztah k materiálu a nutnost spolupráce s architekturou.¹³⁷

Hajek pracoval s monumentálními rozměry. Většinou se jednalo o betonové plastiky. Sám Hajek se charakterizuje jako představitel prostorové plastiky, která vytváří prostředí, vykračující z rámce interiéru. V Praze a následně v Bratislavě představil ovšem díla komornější, většinou sochy a plastiky ze dřeva nebo bronzu.¹³⁸

Gutai, Osaka, Japonsko, 1. 9. 1967 – 1. 10. 1967

Díky blízkým přátelským vztahům Jindřicha Chalupeckého s členy německo-holandské skupiny Zero, která v Galerii Orez zajišťovala v roce 1957 výstavu japonské skupiny Gutai, došlo k tomu, že o deset let později mohla tato vystoupit i ve Špálově galerii. Skupina Gutai vznikla v roce 1954 a její členové se věnovali uměleckým projevům, jako jsou akce, intervence do veřejného prostoru, happeningy, ale i objekty, sochy a obrazy. Těmito akcemi se stali níže uvedení umělci předchůdci amerických i evropských happeningů.¹³⁹ Ve Špálově galerii vystoupili Terejuki Cuboushi, Sadaharu Horio, Norio Imai, Kumiko Imanaka, George Kikunami, Shigeki Kitani, Takesada Macu Tani, Shuji Mukai, Mishimasa Naohara, Iuko Nasaka, Senkishiro Nasaka, Minoru Onoda, Kazuo Shiraga, Satoshi Tai, Minoru Yoshida, Toshio Yoshida a Jira Yoshihara. Na titulní stránce Výtvarné práce č. 20 z roku 1967 bylo při příležitosti výstavy reprodukováno geometrické, op-artové dílo Minoru Onody.¹⁴⁰ Tvorba členů

¹³⁷ MAŠÍN/ŠETLÍK 1966, 7.

¹³⁸ MAŠÍN/ŠETLÍK 1966, 2–7.

¹³⁹ CHALUPECKÝ 1967e.

¹⁴⁰ FELIX 1967b, 1.

Gutai z druhé poloviny šedesátých let bývá charakterizována oproti dílům z počátků existence skupiny jako akademičtější. Gutai v roce 1972 zanikla.¹⁴¹

K této zajímavé akci se téměř žádné relevantní recenze v tisku neobjevily. Jen Zdeněk Felix se zamýšlel nad tím, že je smutné, když pro konání takovýchto význačných akcí je nutné využívat osobních kontaktů galeristy a výstavy realizovat pouze na základě těchto známostí.¹⁴² Tím měl na mysli právě osobnost Jindřicha Chalupického. Půl roku před samotnou výstavou vyšel článek ve Výtvarném umění od Vlasty Čihákové, která navštívila v Osace výstavu skupiny Gutai a poskytla českému čtenáři soubornou zmínku o skupině a soudobém japonském umění vůbec. Zmínila se i o uměleckých faktorech ovlivňujících tvorbu skupiny, zejména o Mathieu a Pollockovi, Tapiesovi, lettrismu atd.¹⁴³

Marcel Duchamp, 21. 3. 1969 – 20. 4. 1969

Výstava Marcela Duchampa (1887–1968) ve Špálově galerii byla jeho první výstavou v Československu. Přípravy probíhaly již od jara 1968. Duchamp se bohužel otevření nedožil. Zemřel 1. října 1968. Výstavu tvořilo šedesát dva exponátů. Převažovaly kresby a grafiky (*Kávový mlýnek 1911*, *Rovnováha 1958*). Vystaveny byly dvě plastiky (*Objekt – Dard*, *Klín čistoty*) a jeden optický experiment (*Rotoreliéfy* z roku 1935). Jednalo se o kotouče, roztáčené na gramofonu, vytvářející iluzi trojrozměrného objektu. Existuje šest oboustranných kotoučů v nákladu pěti set kusů. Zbytek doplňovaly asambláže a ready-mades (*Bicyklové kolo*, *Sušička lahvi*, *Věšák na klobouky*). K vidění byla také různá dokumentace (rukopisné poznámky autora, fotografie, plakáty apod.). Veškeré exponáty se podařilo komisaři výstavy Jindřichu Chalupickému zapůjčit od Galerie Schwarz v Miláně. Mezi vystavenými exponáty byla i ikonická *Sušička lahvi* a *Fontána*. Všechny ready-mades byly replikami, protože původní díla byla většinou ztracena. Repliky vydala se souhlasem autora Galerie Schwarz v Miláně v roce 1964 v deseti autorizovaných exemplářích.

V této souvislosti vedl zajímavou polemiku na stránkách Výtvarného umění Ivan Jirous, který se ptal, nakolik se Schwarzova milánská edice ready-mades blíží ztraceným či nedosažitelným

¹⁴¹ FOSTER 2007, 374–375.

¹⁴² FELIX 1967b, 4.

¹⁴³ ČIHÁKOVÁ 1967, 92–94.

originálům, nebo lze-li vůbec takové repliky zhotovit. Při položení si této otázky Jirous už ale vyšel z Duchampovy odpovědi, že umění je prostředek k vyjádření a ne jeho cíl.¹⁴⁴

Chalupecký v katalogu uvedl: „Duchampovo umění není ani krásné ani ošklivé, je mimo stupnici hodnot. Jeho ready-made nejsou užitečné, a proto je možná pro diváky těžké se ztotožnit s jejich existencí a často inklinují k tomu, že dílo odsoudí.“¹⁴⁵

Enrico Baj, 30. 4. 1969 – 25. 5. 1969

Po skončení výstavy Marcela Duchampa se v galerii konala přehlídka děl italského malíře, grafika a ilustrátora Enrica Baje (1924–2003), který představil dohromady dvacet sedm koláží, asambláží a grafických listů. Baj se narodil v Miláně a studoval na Akademii Brera. Jeho monotematickou obsesí se stal námět nukleární války a generálů-vojáků (*Generál, Generál s rozpaženými pažemi, Generál Trubač, Generál pobízející do bitvy*). Samostatně do té doby vystavoval v různých světových městech, v Čechách vůbec poprvé. Jeho tvorba je blízká surrealismu, hnutí dada nebo umělecké skupině CoBrA. Jak jsem již uvedl, tak ho vždy velice přitahovala tematika nukleární války. V roce 1951 vyhlásil Nukleární hnutí a v roce 1952 publikoval „Manifest nukleárního malířství“ a v 50. letech organizoval sérii výstav Nukleární skupiny.¹⁴⁶ Katalog obsahoval stručný životopis umělce, seznam vystavených prací a úvodní slovo André Pieyre de Mandiargues, grafickou úpravu provedl Zbyněk Sekal.

4.4 Výstavy tematické

Objekt, 27. 8. 1965 – 26. 9. 1965

Zásadní tematickou výstavou byla výstava s názvem Objekt. Připravila ji a úvodní slovo ke katalogu napsala Eva Petrová. Výstava, jak z názvu vyplývá, se zabývala uměleckým ztvárněním objektu. Objekt je předmět, který se něčím vyděluje od ostatních věcí. Kritéria, která ho oddělují od ostatních věcí, se mění v čase, v naší fantazii, v běhu naší zkušenosti. Eva Petrová uvedla, že objekt existoval dávno před svojí teorií. Za objekty byly v minulosti považovány rozličné fetiše, amulety a magické předměty, které dobře sloužily lidem svojí nadpřirozenou mocí a později se staly zájmem mnoha sběratelů. Společné těmto objektům bylo,

¹⁴⁴ JIROUS 1969a, 6.

¹⁴⁵ CHALUPECKÝ 1969b.

¹⁴⁶ MANDIARGUES 1969.

že vzbuzovaly zvědavost a představivost Na této lidské vlastnosti byl vystaven celý koncept výstavy. Měl v divácích probudit nečekané afinity a konfrontace.¹⁴⁷

Katalog obsahuje seznam vystavených prací, z něhož se dozvídáme, že na této výstavě byla vystavena díla Bedřicha Dlouhého, Libora Fáry, Václava Hejny, Františka Hudečka, Věry Janouškové, Vladimíra Jarcovjáka, Evy Kmentové, Jiřího Koláře, Běly Kolářové, Bohdana Laciny, Květy Pacovské, Arnošta Paderlíka, Stanislava Podhrázkého, Vladimíra Preclíka, Zdenka Rykra, Zbyňka Sekala, Karly Talabardon, Karla Vacy, Aleše Veselého a Jaroslava Vožniaka. Katalog graficky upravil Jiří Balcar.

Do časopisu Výtvarná práce napsal v souvislosti s touto výstavou, Luděk Novák obsáhlý článek s názvem K fenomenologii objektu. Novák považoval objekt za novou výtvarnou formu a podobně jako Eva Petrová třídil objekty do různých skupin podle různých hledisek. Objekt označoval za nositele určitého nadvýznamu, ale se vztahem k současnému světu. Podle Nováka dochází k posunu významu slova objekt trojím způsobem spočívajícím v personifikaci neživého a zvěčnění živého. Jako příklad díla uvádí Sekalův cyklus *Kdokoli*. Dále význam posunuje „metamorfizací“ tvarů (viz Paderlíkova *Sova*) a naposledy pohyb na hranici uměleckého a mimouměleckého zobrazení. Tady uvedl jako příklad Libora Fáru s dílem *Why do you always come back*.¹⁴⁸ V roce 1966 se k výstavě Eva Petrová vrátila na stránkách Výtvarného umění, kde jako důvod vzniku výstavy uvedla „zájem vysledovat místo objektu v současném českém umění, shromáždit a porovnat díla rozličných tendencí a ukázat na jeho zdejší tradici v předválečné avantgardě.“¹⁴⁹ Eva Petrová ještě zmínila tuto výstavu ve své monografii s názvem *Výstavy v čase proměn* z roku 2009.¹⁵⁰

Obraz a písmo, 14. 1. 1966 – 6. 2. 1966

První význačnou tematickou výstavou v roce 1966 byla výstava s názvem *Obraz a písmo*. Připravil ji a obsáhlé úvodní slovo ke katalogu napsal Jiří Padrta, který se na znakové výtvarné projevy zaměřoval. Výstava, jak z názvu vyplývá, se zabývala uměním na pomezí obrazu a písma. V šedesátých letech byly tyto výtvarné projevy spočívající v mísení obrazu a písma velmi oblíbené. Mnozí umělci malovali písmena jako obrazy a naopak psali do svých obrazů

¹⁴⁷ PETROVÁ 1965b.

¹⁴⁸ NOVÁK 1965, 7.

¹⁴⁹ PETROVÁ 1966a, 301–311.

¹⁵⁰ PETROVÁ 2009, 23–31.

liter. Podle Jiřího Padrty se jedná o hledání nové formy vizuálního zprostornění a znázornění pro svou řeč.

Malíři a básníci, kteří se na výstavě podíleli, nebyli organizováni v nějaké tvůrčí skupině nebo vedeni konkrétním programem. Společný jim byl zájem o vizuální, konkrétní a typografickou poezii. Jiří Padrta zdůraznil význam a úlohu písma a obrazu v dějinách výtvarného umění od antiky do 20. století. Nejvíce se soustředil právě na 20. století a připomenul jeho významné mezníky (kubismus, výstava *Obraz a písmo* v roce 1963 v Amsterdamu). Padrta se zamýšlel nad tím, proč tolik malířů maluje písmena a číslice do svých obrazů a zároveň proč tolik básníků využívá ke svému vyjádření vizuální znázornění. Odmítl akceptovat příčiny tohoto jevu v eklekticismu 20. století nebo ve formální spekulaci v touze po objevování stále nového a originálního. Za pravý důvod považoval inspiraci umělců soudobou realitou všedního dne. Poukazoval na fakt, že slov je ve společnosti hodně, ale mnohdy mnoho neříkají a že role písma je na jednu stranu pragmatická, pozitivní, ale na stranu druhou je klamavá, zavádějící a zastírající pravý význam popisovaného jevu. Padrta rozdělil užívání písma ve výtvarných dílech na dvě skupiny. Do té první větší skupiny zařadil autory jako je Cy Twombly a Paul Klee. Tito umělci podřizují materiál písma výtvarnému vyznění obrazu. Má pro ně hodnotu formy a kompozice a nikoli obsahu a významu díla. Do druhé skupiny zařadil umělce, kteří hledají autorskou odpovědnost při práci s jazykem a zdůrazňují například věcnost poezie. Mají zájem na tom, aby obrazová představa byla určující a aby se vizuální názornost shodovala s jazykem. Sem zařadil umělce typu Apollinaira, Mallarméa a Marinettiho.¹⁵¹

Výstava *Obraz a písmo* obsahovala práce obojího typu, a to jak práce české, tak i zahraniční. Začneme první skupinou, kde převažovali malíři nad básníky. Na výstavě svá díla představil Jan Kotík, který má s Jiřím Kolářem nejdelší zkušenost s písmovým obrazem a vizuální básní. Zdeněk Sklenář prezentoval díla, která se zabývala náměty čínské i manýristické kaligrafie, s náměty rytých a psaných znaků. Jiří Balcar od sklonku padesátých let doplňoval své obrazy písmeny a číslicemi. Pro Balcarovu práci s písmeny a číslicemi bylo typické použití velkých šablonových liter s neostrými okraji, které nebyly jen estetickými znaky, ale vázaly se i k obsahu díla. Známý je jeho cyklus *Dekrety*. Ten na výstavě předvedl společně s obrazy s názvy *Malér* a *Poznámka*. Spíše geometrizované litery vystavil Jan Kubíček, Balcarův přítel a rodák z Kolína. Výstavy se zúčastnili také Eva Janošková, Karel Malich a Eduard Ovčáček.

¹⁵¹ PADRTA 1966c.

Druhou skupinu tvořili básníci se „sklony“ k malířství. Zastupoval je svou vizuální a evidentní poezii Jiří Kolář, vynálezce nových výtvarných technik (trhané a destruované básně, hloubkové básně apod.). Dále k ní patřili Vladimír Burda, Bohumila Grögrová, Josef Hiršal, Hans Mayer, Adolf Hoffmeister, Běla Kolářová a Ladislav Novák.

Podobný způsob rozdělení umělců pracujících na pomezí obrazu a písma použil ve své recenzi také Arsen Pohribný. První skupinu nazval malíři, kteří do svých děl implantují písmena a celé texty (např. Jan Kotík, Zdeněk Sklenář ad.) a druhou básníky, kteří se vyjadřují v prostoru. Ve druhé skupině ještě viděl dvě různá umělecká vyjádření. Jedno, které používá znaky jazykové, a druhé znaky zrakové (tzv. strukturální osnova). Výstava podle Pohribného byla mimořádná a vykazovala znaky rozpracovanosti tematiky a jejího vývoje. Připomněl, že počátek této skripturální tendence se v Československu datuje od Hiršalovy přednášky, kterou přednesl v Mánesu v prosinci 1963.¹⁵²

La Figuration narrative, 3. 6. 1966 – 26. 6. 1966

Tato první zahraniční tematická výstava pořádaná Špálovou galerií plně zapadala do deklarovaného programu galerie. Výstava představila dobové výtvarné projevy a umělecké tendence zobrazující hlavní typy narativnosti. Podařilo se ji prezentovat v Praze díky Evě Petrové, která o ní jednala s Géraudem Gassiot-Talabotem, jež byl autorem a kurátorem předchozí výstavy uskutečněné původně v roce 1965 v Paříži a konané v rámci Pařížského bienále. Géraud Gassiot-Talabot (1929–2002) se zúčastnil otevření pražské výstavy a uvedl ji. Zmínil se o původní podobě výstavy z roku 1965, které se zúčastnilo šedesát pět umělců různé národnosti žijících v Paříži. Narativní figurace podle něj neaspiruje na označení nového uměleckého směru, protože sdružuje umělce již zakotvené v různých uměleckých skupinách s různým směřováním, nevyznačuje se generačním souzněním, ani jednotou politického, morálního či náboženského přesvědčení. Gassiot-Talabot se pokusil o definici narativního umění. Napsal, že: „Narativní umění představuje vztah obrazového vyprávění odehrávajícího se na ploše, a skutečného děje, probíhajícího v čase.“¹⁵³ Miroslav Lamač k výstavě poznamenal, že to byla značně redukováná repríza pařížské výstavy. V Paříži bylo vystaveno sto dvacet děl, v Československu jen dvacet obrazů. Chyběla díla Rauschenberga, Blakea, Saury, Baje atd.

¹⁵² POHRIBNÝ 1966, 4.

¹⁵³ GASSIOT-TALABOT 1966.

Pokud jde o expozici ve Špálově galerii, Lamačovi připadala křiklavá, někdy až syrová.¹⁵⁴ Na stránkách Výtvarné práce Gérald Gassiot-Talabot s odstupem tří let od konání výstavy konstatoval v kratším článku, že tato výstava podala české veřejnosti dosti chmurnou představu o francouzském poválečném malířství. Zjednodušeně řečeno největší chyby v porovnání s tou pařížskou výstavou spatřoval ve výběru děl, v jejich redukci a instalaci.¹⁵⁵

Eva Petrová rozdělila práce jednotlivých autorů do několika skupin. Do první zařadila sérii obrazů, kterou nazvala tzv. kontinuální styl. Důvodem pro pojmenování této skupiny obrazů byla skutečnost, že umělci uvádí svá díla do určitých vztahových, časových a kauzálních vztahů. Tato časová a vztahová narativita mohou být vyjádřena velmi pregnantně nebo naopak méně srozumitelněji, až nedešifrovatelně či latentně. Hlavními představiteli této skupiny byli Peter Foldes, Yannis Gaitis, Bernard Rancillac. Do druhé skupiny nazvané časová juxtapozice byla zařazena díla, která se již neodvíjí v čase, ale v prostorové hloubce. Formou časové juxtapozice byly práce označené jako tzv. cloisonné a polyptychy. Obrazy této skupiny nemají mezi sebou žádný vztah. Jiná forma byla obsažena v tzv. itinerářích a metamorfózách. Zde se setkáváme s transformací jednoho předmětu v druhý, nebo s přemísťováním kompozice uvnitř jednoho obrazu. Tyto typy obrazů jsou náročnější na pochopení. Vyžadují projít obraz po celé ploše dle pokynů umělce. Taková díla představili např. Francois Arnal, Rubens Gerchman.

Aktuální tendence českého umění, obrazy, sochy, grafika, 23. 9. 1966 – 16. 10. 1966

Tato další tematická výstava byla spolupořádaná Mezinárodním sdružením výtvarných kritiků (AICA) a Svazem československých výtvarných umělců u příležitosti IX. Mezinárodního kongresu výtvarných kritiků v Praze. Výstava se konala současně na čtyřech různých místech (Galerie Mánes, Galerie Československý spisovatel, Galerie Nová síň a Galerie Václava Špály) a jednalo se do té doby o jednu z nejrozsáhlejších přehlídek české malby a sochařství. Výstava byla připravena nejen pro české publikum, ale současně byla prezentována zahraničním výtvarným kritikům, kteří Prahu navštívili v této době jako delegáti kongresu AICA. Komisař výstavy Miroslav Míčko v textu ke katalogu uvedl: „Úmyslem nebylo podat co možná úplné panorama současného českého umění ani sestavit reprezentační soubor, který by se omezoval na jeho špičkové hodnoty, ale ukázat diferenciaci názorů, jež charakterizují přítomný stav.“¹⁵⁶

¹⁵⁴ LAMAČ 1966c, 4.

¹⁵⁵ GASSIOT-TALABOT 1968, 1.

¹⁵⁶ MÍČKO 1966.

Důraz kladl více na definování problémů, které byly společné spíše celým skupinám umělců nežli jednotlivcům. Míčkův kurátorský přístup k uchopení materie a jejímu utřídění a odůvodnění výběru jednotlivých děl od různých autorů značně připomněl obdobný postup Evy Petrové při koncipování výstavy s názvem *La Figuration narrative* z téhož roku.

O instalaci děl se postaral Josef Wagner. Byla vybrána díla z posledních dvaceti let (od roku 1945) od sedmdesáti pěti žijících autorů pěti generačních vln. Zastoupení bylo tedy opravdu velmi široké (např. Jiří Balcar, Václav Boštík, Jan Bauch, Karel Černý, František Gross, František Hudeček, Jiří John, Jiří Kolář, Kamil Lhoták, Karel Malich, Mikuláš Medek, Stanislav Podhrázký, Karel Souček, Zdeněk Sklenář, Aleš Veselý, Jan Zrzavý).

Ve dvojazyčném katalogu graficky zpracovaném Jiřím Rathouským se kromě obsáhlé biografie všech sedmdesáti pěti vystavujících nacházela rovněž rozsáhlá obrazová příloha. Fotky pořídili známí fotografové Hampl, Honty, Kuklík, Paul, SágI, Svoboda a jiní.

Dvojčíslo *Výtvarného umění* č. 6–7 z roku 1966 bylo celé připraveno s ohledem na jednání IX. kongresu Mezinárodní sdružení výtvarných kritiků, což jenom dokládá, jak velkou váhu toto jednání, které se konalo na území Československa, mělo. Dvojčíslo přineslo řadu nových pohledů na dobové tendence v umění. Jediným kritériem přispěvatelů bylo časové omezení posledních dvaceti pěti let vývoje v umění. Převážná část příspěvků se týkala nejnovějších tendencí. Mezi přispěvateli byli Miroslav Míčko, Luděk Novák, Jiří Šetlík, Jiří Kotalík, Eva Petrová, Bohumír Mráz, Jiří Padrta, Petr Wittlich, Ludmila Vachtová, Miroslav Lamač a Jindřich Chalupecký. Nemilosrdné kritice podrobil tyto čtyři výstavy na stránkách *Výtvarné práce* Miroslav Lamač, který uvedl, že kromě expozice v Galerii Československého spisovatele a 1. patra Špálovy galerie jsou ostatní výstavy neucelené, nekompaktní a umělci a umělecká díla jsou vystavována bez logických vnitřních vazeb.¹⁵⁷ Lamač tady použil podobnou kritickou argumentaci, jako v případě kritiky přechozí výstavy Evy Petrové s názvem *La Figuration narrative*. Ocenil snahu vedení Špálovy galerie a Galerie na Karlově náměstí o pořádání přínosných tematických výstav oproti tradičním výstavám v jiných síních, kde byli uvedeni pouze vybraní jednotliví umělci. Lamač nabyl z výstav rozpačitého dojmu. Na straně jedné prohlásil, že české umění má otevřené dveře k mezinárodním výstavám a přehlídkám a na straně druhé si byl jistý, že je nutné se zamyslet nad tím, kde jsou autentické hodnoty českého umění a které osobnosti jsou více vidět. Výstavu s názvem *Aktuální tendence českého umění* zhodnotil

¹⁵⁷ LAMAČ 1966b, 1, 3.

spíše jako přehlídku, která splnila svůj informační úkol, ale zůstala pořád konvenčním přehledem české produkce.¹⁵⁸

V prvním patře Špálovy galerie byli vystaveni autoři zabývající se konstruktivními tendencemi (např. Demartini, Fuka, Kučerová, Malich, Sýkora), ale i Kolář se svojí kolekcí, ve které se pokusil aplikovat konstruktivní myšlenky do oblasti konkrétní poezie. V přízemí Špálovy galerie pak vystavovali např. Boštík, Fára, Kafka, Kiml, Kolíbal, Kmentová, Klimeš, Novák, Sukdolák, Šerých, Šimotová, Tesař.

Fantasijní aspekty současného českého umění, 20. 6. 1967 – 16. 7. 1967

Ve spolupráci s Oblastní galerií Vysočiny v Jihlavě uspořádala Špálova galerie další tematickou výstavu, která se zabývala aspektem fantazie v českém umění. Úvod ke katalogu napsal František Šmejkal. Podle Šmejkalových slov nebyla tato výstava programovou manifestací tzv. fantaskního umění, nýbrž potvrzením toho, co se divákům líbí. Kurátor zařadil na výstavu také díla, která jsou jen zčásti fantazijní, odmítl vystavovat díla záměrně kalkulovaná jako fantazijní, protože byl přesvědčený, že fantazijní složka díla by měla vzniknout jako výslednice psychických dispozic, zážitků a záměrů chápání života. Autentická fantastika se podle jeho mínění může těžko zrodit z pouhého rozhodnutí umělce malovat fantaskně. Šmejkal si kladl otázku, proč je v českém umění tolik zřetelná tato neaktuální fantazijní tendence. Příčinu viděl ve dvou faktorech. Tím prvním byla tradice české malby sahající od symbolismu, přes poetismus až k surrealismu. Tuto tradici považoval za hlavní inspirační zdroj. Dalším faktorem bylo specifické české současné prostředí a duchovní klima. Do této kategorie si dovolil František Šmejkal politicky odvážně vyjmenovat následující životní situace: absurdita byrokratických řízení, iracionalita distribuce nebo dopravy, nevyzpytatelnost úředních rozhodnutí, nedotknutelnost institucí, neschopnost pojmenovat věci pravým jménem.

Ze seznamu vystavených děl vyplynulo, že bylo k vidění sto devět prací od dvaceti šesti autorů. Jednalo se většinou o olejomalby, ale i o kresby a grafiku. Vystavující umělci netvořili žádnou koherentní skupinu osob spojených společným programem. Byla to skupina umělců, v jejichž tvorbě se občas objevovaly fantazijní představy, vycházející z jejich nejhlubších vrstev psychiky. Mezi tyto umělce Šmejkal zařadil Františka Muziku (*Vichřice, Věž*), Mikuláše Medka

¹⁵⁸ LAMAČ 1966b, 1, 3.

(*Pohled na svatého vojáka*), Josefa Istlera (*Insinuation*), skupinu Šmidrů, manžele Švankmajerovy a další.¹⁵⁹

Bohumír Mráz zkritizoval na stránkách Výtvarné práce díla Zbyška Siona a Josefa Vyleťala, která mu připadala komplikovaná, přetížená obsahem sdělení, moralistní, symbolická a složitá malířskou realizací.¹⁶⁰

Artchemo, 11. 6. 1970 – 12. 7. 1970

Výstava ve Špálově galerii shrnula výsledky obou ročníků symposií z let 1968 a 1969. Jednalo se o první a druhý ročník pořádaný Východočeskou galerií ve spolupráci s národním podnikem VCHZ Synthesia v Pardubicích s cílem najít nejaktuálnější umělecký výraz pro tvorbu z umělých hmot. Podle slov komisaře výstavy Jaromíra Zeminy byla tato výstava zároveň rozloučením s érou Jindřicha Chalupického ve Špálovce a nastolením doby normalizace.¹⁶¹ Katalog, který byl k výstavě připraven Václavem Boštíkem, nakonec nesměl být kvůli úvodnímu slovu Jaromíra Zeminy distribuován.¹⁶²

Symposia Artchemo 1968/1969 měla pro československé umění převratný význam, přestože myšlenka organizovat opakující se setkávání umělců nová nebyla. V šedesátých letech se umělci už setkávali třeba na sochařských symposiích, na keramickém sympoziu v Bechyni a železářském v Ostravě. Originalita spočívala spíše v tom, že se pozornost umělců obracela k novému materiálu, dosud málo zpracovávanému – k syntetickým hmotám. V 60. letech byly umělé hmoty materiálem, který se těšil mimořádnému zájmu společnosti. Do syntetických materiálů se vkládaly velké naděje. Účelem obou symposií Artchemo 1968/1969 bylo podnítit a podpořit rovněž zájem umělců všech odvětví, především tzv. volného umění o plastické hmoty jako o nosný a plnohodnotný umělecký materiál. Dalším cílem bylo vytvořit v Pardubicích, kde se symposium konalo, stálou sbírku děl ze syntetických materiálů. Symposium si kladlo od počátku značné ambice – stát se sympoziem mezinárodním. Za tímto účelem byl vydán dne 3. 6. 1968 Statut mezinárodního symposia Artchemo.¹⁶³

¹⁵⁹ ŠMEJKAL 1967, 5–9.

¹⁶⁰ MRÁZ 1967b, 4.

¹⁶¹ ZEMINA 1994.

¹⁶² ZEMINA 1994.

¹⁶³ ZEMINA 1994.

První ročník zahájil dne 17. července 1968 kurátor sympozia Jaromír Zemina, který v zahajovacím projevu zmínil technické a organizační potíže, které příprava výstavy s sebou nesla. Zemina spatřoval jednu z příčin v „... nepružnosti a zaostalosti našeho hospodářství, našeho průmyslu, či přesněji nepružnost, zaostalost a nekulturnost většiny jeho dosavadních vedoucích představitelů.“¹⁶⁴ K těmto nesnázím se přidaly později i politické okolnosti, když 21. srpna 1968 opustilo na znamení protestu symposium mnoho umělců, aniž by svá díla dokončili. Přes všechna tato úskalí se podařilo otevřít i druhý ročník Artchemo.¹⁶⁵ Na Artchemu 1968 vystavovali Jozef Jankovič, Věra Janoušková, Karel Malich, Václav Mergl, Karel Nepraš, Miloš Ševčík a Miloš Urbásek.

Přípravu a zahájení druhého ročníku Artchemo dne 4. srpna 1969 si vzal opět na starost Jaromír Zemina, který se ve svém úvodním slovu nejprve vrátil k těžkostem, které potkaly první ročník sympozia a které stále ještě přetrvávaly. Domníval se, že se ohledem na tyto problémy druhý ročník ani neotevře. Velký zájem umělců o zpracování syntetických hmot byl ale důvodem, proč se druhý ročník otevřel. Na sympoziu v roce 1969 vystavovali například Jan Hendrych, Stanislav Kolíbal, Václav Mergl, Rudolf Volráb. Jako hosté vystoupili Jiří Bielecki, Dalibor Chatrný a Teodor Rotrekl.¹⁶⁶

Třetího ročníku se symposium již nedočkal. Jedním z důvodů, proč se již žádný další ročník Artchemo neuskutečnil, se staly určité technické a logistické problémy. Překvapivě se jako problém ukázal jeden z cílů sympozia, tedy snaha o objevování nových materiálů a způsobu jejich zpracování v procesu umělecké tvorby. Organizátoři totiž nebyli schopni právě kvůli rozmanitým uměleckým postupům a technikám a rozptýlenosti výroby syntetických hmot uspokojit včas a v odpovídající kvalitě požadavky umělců. Na dlouhé týdny až měsíce vážla dodávka materiálů a spolupráce s dělníky. Jan Baleka považoval myšlenku založení sympozia Artchemo za jedinečnou, ale připustil, že tvůrci jsou hendikepováni malými materiálovými a technickými možnostmi, bezradností diváka a neřešenou sociální funkcí soch z umělé hmoty.¹⁶⁷

V roce 1994 se v Pardubicích uskutečnila pod vedením kurátorky Hany Mandysové výstava, která se pokusila zrekonstruovat podobu obou symposií a po čtvrtstoletí opětovně některá díla vystavit. Při přípravě výstavy se podařilo některé exponáty najít, opravit a začlenit do sbírky

¹⁶⁴ ZEMINA 1994.

¹⁶⁵ ČIHÁKOVÁ 1970b, 4.

¹⁶⁶ Informace čerpány z katalogu výstavy v Galerii Václava Špály, která se konala od 11. 6. 1970 do 12. 6. 1970.

¹⁶⁷ BALEKA 1970, 23.

Východočeské galerie V Pardubicích. Výstava se v letech 1994–1995 konala postupně v Pardubicích, ve Zlíně, v Bratislavě a v Praze.

4.5 Výstavy konfrontační

Václav Tikal + 4, 7. 5. 1965 – 30. 5. 1965

Špálova galerie se ve svém programu otištěném v roce 1965 pod názvem „Co budeme vystavovat“ zavázala, že bude příležitostně prezentovat v jednotlivých místnostech galerie odděleně umění různého charakteru. Každá výstavní místnost měla mít jinou výstavní komisi, jinou výstavní režii. Právě výstavou Václav Tikal + 4 se začal tento výstavní program galerie pod vedením Jindřicha Chalupického naplňovat. Výstava pěti umělců byla koncipována jako výstava konfrontační, která neměla společnou ideovou linku. Umělecká díla byla vystavena bez ohledu na to, co mají společného. Očekávalo se, že tento způsob vystavování přinese nečekané konotace a náhodné konfrontace, které mohou být velmi zajímavé a plodné. Konfrontační výstavy byly střetem nejen výtvarného zaměření, výtvarných technik, uměleckého cítění, ale třeba také generačně odlišného chápání světa.

Výstava s názvem Václav Tikal + 4 byla druhou v pořadí z těch, které se konaly roku 1965. Úvodní slovo k výstavě přednesl Vratislav Effenberger. Expozice zabrala celou galerii, přičemž v prvním patře měl své práce Václav Tikal (1906–1965) a v menších místnostech byla díla dalších čtyř umělců: Jiří Balcar, Václav Kiml, Eva Kmentová a František Pacík. Tak jako v případě první výstavy byl katalogem dvoulist, na jehož první straně byl rozhovor Jindřicha Chalupického s Václavem Tikalem s názvem Chvilé s Václavem Tikalem. Rozhovor se týkal uměleckých začátků malíře a jeho vztahu k surrealismu. Václav Tikal uvedl: „Nikdy jsem se nestal ortodoxním surrealistou. Co jsem maloval, vznikalo spontánně z vnitřního přetlaku. Nevím, zda by si surrealistický teoretik přišel u mne na své.“¹⁶⁸ Bohumír Mráz ve svém článku ve Výtvarném umění č. 2 z roku 1967 označil Tikala za vyhraněného surrealistu, který uznával surrealismus jako svůj umělecký a životní program a přijímal ho bez výhrad.¹⁶⁹ Na druhé straně katalogového dvojlistu byla umístěna stat' Roberta Kalivody, v níž autor teoreticky rozebral Tikalova surrealistická díla. Do katalogu byl jako příloha vložen list, na němž byl uvedený seznam vystavených věcí všech výtvarníků. Z něj se dozvídáme, že Tikal vystavil čtyřicet děl vytvořených v posledních pěti letech. Seřadil je do několika cyklů s názvy jako

¹⁶⁸ CHALUPECKÝ 1965b.

¹⁶⁹ MRÁZ 1967d, 53–61.

Mechanické konfigurace, Mechanické fantomy, Pohyblivé iluze, Vzdušné zámky a Lyrické konstrukce. Jiří Balcar prezentoval cyklus třiceti dvou figurálních kreseb s tajuplným názvem *PLQRB*, dnes pokládáný za jeden z prvních uměleckých výrazů českého pop-artu. Kresby byly provedeny tužkou, akvarelem, černou i barevnou tuší. Byla to nová díla vzniklá po návratu z Ameriky. Václav Kiml představil sedm enkaustik na plátně a deset grafik. Eva Kmentová vystavila tři cínové plastiky a František Pacík pět betonových soch, které umístil v přízemí galerie (*Zajetí I a II, Památník nelidských věků, Příští dobyvatel a Konec dobyvatelů*).

František Gross/Ladislav Novák, 5. 11. 1965 – 5. 12. 1965

V jedné výstavní síni se sešly v listopadu 1965 dvě umělecké osobnosti – malíř František Gross (1909–1985) a básník a malíř Ladislav Novák (1925–1999). Výstava nebyla ničím výjimečná, oba autoři prezentovali díla z posledních let. Pozoruhodně kritický byl text Jindřicha Chalupického k tvorbě Františka Grosse v katalogu výstavy. Chalupický přiznal, že dílo Františka Grosse, svého souputníka a kolegy ze Skupiny 42, neměl možnost od doby rozpadu této skupiny v roce 1948 vidět, protože neudržovali kontakt, a do jeho ateliéru zavítal až po osmnácti letech. Chalupický, navzdory tomu, že připravoval tuto výstavu, v katalogu kritizoval umělcovu aktuální tvorbu. Zmiňoval se, že Gross zapomněl, jak se umění dělá, že ztratil jistotu a tápe, že ztratil schopnost barevnosti vidění. Doporučil Grossovi, aby se vrátil ke svým kořenům. Připomněl, že Grossova výstava k jeho padesátinám v roce 1959 proběhla bez povšimnutí veřejnosti. Nepřímo uvedl, že je to tím, že si Gross jako svou uměleckou cestu zvolil socialistický realismus, že byl jedním z malujících ideologů.¹⁷⁰ I přes polevující ostražitost komunistické cenzury v šedesátých letech byla tato kritika exponovaného člena KSČ značně odvážná. Smířlivější kritikou přispěl Václav Zymund, který na stránkách *Výtvarné práce* uvedl, že má dílo umělce posledních pět let, co do kvality, stoupající tendenci. Zymund byl přesvědčen, že umělec našel koncem padesátých let sám sebe v informelním pojetí tvorby a v symbolismu strojků.¹⁷¹

Alchymáže byly první samostatnou výstavou Ladislava Nováka, který byl původně básníkem a s alchymážemi začal experimentovat až v roce 1962. Podle Chalupického si Novák ze dvou možností, a sice literatury a výtvarnictví vybírá tu třetí: zachází s textem jako s výtvarným dílem

¹⁷⁰ CHALUPECKÝ 1965a.

¹⁷¹ ZYKMUND 1967, 209–219.

a s výtvarným dílem jako s textem.¹⁷² Na jeho výtvarných dílech upoutá důraz kladený na pojednání očí a tváří. Novák postupně dematerializoval výtvarný materiál, doplňoval ho, opět destruoval apod. Arsen Pohribný v recenzi označil Nováka za mimořádnou osobnost s autentickou poetikou multirealismu.¹⁷³

15 grafiků, 12. 1. 1967 – 15. 2. 1967

Objevnou konfrontační výstavu 15 českých grafiků uspořádal začátkem roku 1967 komisař galerie Jindřich Chalupecký. Ten v katalogu prohlásil, že s novým rokem přichází Špálova galerie v obnovených místnostech s obnoveným programem. Nebudou se tolik pořádat přehlídky tvorby jednotlivců, nýbrž bude se ukazovat současná tvorba v různých průřezech.¹⁷⁴ Cílem výstavy bylo přilákat české sběratele grafické tvorby a poukázat na kvality české grafické školy.

Na výstavě se podílela řada výrazných osobností, které vyrůstaly v různých historických a geografických podmínkách, které se do jejich tvorby očividně propsaly. Podle Chalupeckého bylo jediným společným znakem všech vystavujících umělců ticho, ve kterém pracně tvoří své dílo.

Ve Špálově galerii vystavovali Balcar, Bednářová, Boudník, John, Kučerová, Lhoták, Malich, Plíšková, Reynek, Sklenář, Synecká, J. Šerých, Šimotová, Ševčík a Veselý. Patnáct grafiků ukázalo veřejnosti celkem sto šedesát dva grafických listů. Balcar připravil výstavní katalog a vystavil osm děl v technice barevné litografie, ve kterých použil citace velkoměstské skutečnosti (*Čekání 1–483*, *Rub a líc*, *Pestrý týden*). Bednářová a Reynek ve svých suchých jehlách pojednali náboženskou tematiku. Šerých předvedl, že je důsledným představitelem lyrické abstrakce, a to zejména v grafikách *Incamera caritatis*, *Religio*, *Objemy přítmi*.

Nová jména, 4. 2. 1967 – 26. 2. 1967

Špálova galerie společně s Galeríí D pod patronací Evy Petrové, která připravila výstavu i katalog, přenesly do Prahy výstavu mladých umělců, která se předtím konala v Brně. Tyto dvě pražské galerie se domluvily na společné dvojvýstavě a nabídly své výstavní prostory. Eva

¹⁷² CHALUPECKÝ 1965a

¹⁷³ POHRIBNÝ 1965a, 7.

¹⁷⁴ CHALUPECKÝ 1967f.

Petrová v katalogu přiznává, že výběr vystavovatelů byl osobní, že se nevázal na generační příslušnost nebo na společnou výtvarnou řeč autorů. Jedinou podmínkou bylo, že tito dosud neznámí umělci si zformulovali vlastní pocit výtvarné existence, že „mají svou tvář“ a sebeuvědomění. Petrová spatřovala v jejich díle zvýšenou hladinu smutku a citovosti, někdy až příklon k černému humoru a krutostem. Všichni pak přicházeli s touhou měnit a zintenzivňovat, uplatňovat nové formy v umění, snažení tolik typické pro symptomy mládí a všechny nastupující generace.¹⁷⁵

V obou galeriích vystavovalo dvacet tři autorů celkem šedesát čtyři děl. Mezi vystavujícími byli například Jiří Hilmar (*Optický reliéf*), František K. Foltýn (*Zvěrokruh*), Oldřich Kulháněk (*Trauma noci*), Rudolf Němec (*V depresi*) nebo Jiří Sopko (*Nehoda*).

Mráz pochválil instalaci v Galerii D, kde byla vystavena díla umělců tíhnoucích k fantasknímu umění, z nichž dle kritika vynikají především Steklíkovy koláže a Pauzerovy plastiky. Z malířů překvapil Mráze Zbyšek Sion, který v tuto dobu natrvalo opustil abstraktní strukturální malbu a stal se malířem imaginativní a iluzivní malby např. v podobě děsivých monster a apokalyptických vizí.¹⁷⁶

13 ze Slovenska, 19. 5. 1967 – 13. 6. 1967

Tuto přehlídku slovenského současného umění není možné zařadit do skupinových, tematických, generačních nebo názorových výstav, jelikož vystavující umělce vůbec nic nespojovalo. Byl mezi nimi věkový rozdíl až dvaceti let a příslušeli k různým skupinám a uměleckým tendencím. Touto a dalšími podobnými výstavami se naplňoval jeden z vytčených cílů Špálovy galerie, konfrontovat tvorbu různých umělců. Jindřich Chalupický měl patrně jen zájem připomenout slovenskou výtvarnou scénu, jejíž podstatu viděl v lidových venkovských a městských tradicích. Městské tradice a folklor byly převažujícím námětem jedenácti vystavujících umělců, jako byl např. Milan Dobeš, Alexander Ilečko (*Vlna, Leda*), Vladimír Popovič (*Žlutý papír*), Jana Shejbalová, rozená Želibská, (*Strip-tease I až IV*).¹⁷⁷

Jiří Padrta uvedl k této výstavě slovenských umělců: „Pokud lze z tohoto dílčího hlediska (z výstavy 13 umělců) posuzovat celek dnešních slovenských umělců, zdají se mi být v živém

¹⁷⁵ PETROVÁ 1967a.

¹⁷⁶ MRÁZ 1967a, 4.

¹⁷⁷ CHALUPECKÝ 1967a.

pohybu, který si nijak nezadá s vývojem v Čechách. V jistém smyslu jsou možná otevřenější, méně zatížení tradicemi, estetickými pověrami a jsou otevřenější novým myšlenkám.“¹⁷⁸

5 sochařů, 1. 10. 1967 – 5. 11. 1967

Komisař výstavní síně Jindřich Chalupecký shromáždil pro potřeby této prezentace třicet čtyři soch od pěti sochařů. Konfrontaci se podrobili Eva Kmentová, František Pacík, Vlasta Prachatická, Daniela Vinopalová a Olbram Zoubek. Chalupecký uvedl v katalogu, byť se jednalo o výstavu konfrontační, že od diváka nežádá žádný názor, nechce, aby se přiklonil k figuraci či abstrakci. Svůj postoj odůvodnil tím, že „...žijeme v přechodné době a že každý hledá životní jistotu pro život, ne pro umění. Vystavená díla mohou pomoci při hledání pocitu jistoty.“ Vystavujícím byl společný věk a akademické školení v první polovině 50. let.¹⁷⁹

Hned u vchodu do galerie přivítaly diváky Zoubkovy cementové figury s roztaženými pažemi (*Ing. arch. Loos a Ing. arch. Malátek, Chodci, kteří se zdraví*). Jako obvykle sestaveny do různých skupin. Vedle figur Olbrama Zoubka byly k vidění sádrové plastiky Daniely Vinopalové (*Forma vyvinutá v prostoru I*). V suterénu vystavovali František Pacík a Vlasta Prachatická (*Portrét pí. S*). Pacík vystavil tři betonové sochy (*Vyobrazení I až III*) a tři režné keramické plastiky (*Plastika*). Místnost v 1. patře zaplnila šestnácti plastikami a kresbami Eva Kmentová (*Znamení, Dvojice, Svatá hlava I až VI*).¹⁸⁰

Karel Miler o výstavě napsal: „Nová emocionalita vanoucí z vod pop-artu a nové figurace, odklon od tradičního dobývání čisté výtvarné formy jsou příznačné rysy této pozoruhodné výstavy.“¹⁸¹

Fotografie 7+7, 21. 7. 1967 – 27. 8. 1967

Touto výstavou se její kurátorka Anna Fárová snažila poukázat na různé umělecké přístupy současných československých fotografů a jejich odlišné techniky. Předvedla ukázkou tvorby dvou oblastí fotografie – „spontánní“ a „obrazové“. Fotovýstava se zabývala tématem člověka a přírody. Byla zde k vidění díla celkem čtrnácti fotografů od nejstaršího Josefa Sudka (1896–

¹⁷⁸ PADRTA 1967a, 4.

¹⁷⁹ CHALUPECKÝ 1967b.

¹⁸⁰ CHALUPECKÝ 1967b.

¹⁸¹ MILER 1967a, 5.

976) přes Jiřího Severa (1904–1968), Miroslava Háka (1911–1978), Emilu Medkovou (1928–1985), Václava Chocholu (1923–2005) až po mladšího Josefa Koudelku (1938). Josef Sudek vystavil 11 fotografií zátiší vzniklých mezi lety 1940–1961 (*Zátiší podle Navrátila, Výhled z mého okna*). Jiří Sever, který teprve bude mít v roce 1969 ve Špálově galerii samostatnou výstavu, předložil obecnstvu čtrnáct děl pocházejících z různých autorských cyklů (*Medusy se vrací, Xenie a námořníci, Savannah La Mar*). „Vědomé nalézání objektů schopných unést vkládaný obsah.“¹⁸² To prohlásila o Emile Medkové a jejím díle Anna Fárová, když spářila její cyklus deseti fotografií s názvem *Paříž 1966*. Josef Koudelka byl vždy přitahován originální výtvarnou estetikou a zakládal si na určité kázni ve fotografii. Ony podmínky byly zcela naplněny v jeho obdivuhodném desetidílném cyklu fotografií s názvem *Cikáni*, který ve „Špálovce“ vystavil.¹⁸³

Katalog připravila a úvodní slovo napsala Anna Fárová. Katalog, který graficky upravil Jiří Balcar, obsahoval krátké životopisné údaje a jednu fotografii od každého autora. Výstava vzbudila v Praze v druhé polovině prázdnin roku 1967 značný zájem, a to hlavně v řadách zahraničních turistů, o čemž svědčí vysoká návštěvnost výstavy a četnost vzkazů ve výstavní knize.

Někde něco, 14. 8. 1969 – 31. 8. 1969

Několikadenní výstava byla uspořádána v souvislosti s naplňováním jednoho z deklarovaných cílů galerie – seznamovat veřejnost s aktuálními výtvarnými snahami, které nejsou součástí kolektivních programů. Podle slov Jiřího Padrty: „Je to výstava kdykoliv a kdekoliv možného, a ne předem daného, zamýšleného, hotového a uzavřeného.“¹⁸⁴ Odtud také její název „Někde něco“. Společným rysem této výstavy byla nepřítomnost zobrazení, nedodržení umělecké formy a předkládání věcí obecnstvu v neuměleckém, syrovém provedení. „Skutečnost není v tomto pojetí ani reprodukována, ani evokována prostředky umění, ale pouze viděna, exponována, vypreparována ze svého původního prostředí, přeložena do nového kontextu.“¹⁸⁵

Součástí této výstavy byla performance Zorky Ságlové s názvem Hay-Straw (česky Seno-Sláma). Kromě Zorky Ságlové se na výstavě „Někde něco“ podílel i její manžel Jan Ságel spolu

¹⁸² FÁROVÁ 1967.

¹⁸³ FÁROVÁ 1967.

¹⁸⁴ PADRTA 1969b, 1.

¹⁸⁵ PADRTA 1969b, 1.

s Bělou a Jiřím Kolářovými. K výstavě existuje katalog psaný na stroji od Jiřího Padrty a třídlílné leporelo se šesti fotografiemi zachycující instalaci ve Špálově galerii, včetně samotné aktérky Zorky Ságlové.

Podstatou této akce bylo přenesení přírodních materiálů do výstavní síně, kde mohli návštěvníci galerie přeskupovat, hrabat, přenášet libovolně balíky slámy a sena v otevřeném prostoru a podílet se tak na proměnlivé instalaci. Do jedné místnosti Ságlová umístila žluté balíky slámy a zelené balíky vojtěšky. Do druhé potom hnědozelené seno. Vzájemným mísením vznikaly velmi poetické, náhodně vytvořené obrazy.

Kromě fotografií zachycujících instalaci s názvem *Seno-Sláma* ve Špálově galerii se Jan Ságla na výstavě podílel ještě fotografickou dokumentací akce Zorky Ságlové – *Házení míčů do průhonického rybníku Bořín* a dokumentací z vystoupení a akcí beatových skupin The Primitives Group a The Plastic People of Universe.

Běla Kolářová zase ve své části vymezeného prostoru vystavila tzv. „jedlá aranžmá“. Jak bylo ale pro autorku typické, tak i v případě vystavené „jedné reality“ byla v díle patrná jistá lyričnost spočívající ve výběru jednotlivých potravin a v pojmenování názvů jednotlivých exponátů (*Pralinkový kužel*, *Sloup náš vezdejší*, *Narůstání srdce*, *Příběh jednoho zrnka*). Ambicí Kolářové nebylo vystavené jídlo řadit do uměleckých forem, potraviny byly vystaveny jako v běžném obchodě.

Jiří Kolář vystavil v rámci výstavy devět exponátů např. (*Chameleon*, *Tabule nálezů*, *Vykradený obraz*, *Obraz a písmo*). Některá z děl (*Vytrhávání z listů se nezapovídá*) vybízela diváka k akci, bez níž dokonce nedávala smysl. U jiných byly představeny postupné fáze jejich zrodu (*Zrození šatů*). Některá díla autor sám denně upravoval a měnil jejich funkci (*Vykradený obraz*). Oproti autorově předchozí tvorbě je zde zřejmý posun od staticnosti objektů k jejich proměně v čase.

Vladimír Burda k tomu poznamenal, že Kolářovi vytěžili oblast věcí a Ságlovi si podmanili celou přírodu. Výstava nebyla plánována jako recesistická či provokativní. Byla koncipována s plným vědomím pootevřít dveře galerie novým myšlenkám a názorům.¹⁸⁶ Padrta prezentaci zhodnotil slovy: „... že je spíše první neúplnou zkouškou než bilancí a že může být stejně dobře uspořádána jinak i jinde, uvnitř čtyř stěn či venku v terénu“.¹⁸⁷

¹⁸⁶ BURDA 1969, 6.

¹⁸⁷ PADRTA 1969b, 6.

4. 6 Retrospektivní výstavy

Mistři 20. století, 16. 12. 1966 – 8. 1. 1967

Galerie Václava Špály nepřestávala pamatovat v plánu svých výstav na zakladatele moderního umění 20. století, na zakladatele kubismu, surrealismu a dalších uměleckých směrů. Výstavy však nebyly tak časté jako třeba v Galerii Vincence Kramáře. Jednu takovou zajistila Špálova galerie ve spolupráci s Národní galerií v Praze pod patronací výstavního ústředí Svazu československých výtvarných umělců. Jmenovala se Mistři 20. století a bylo na ní prezentováno padesát čtyři děl z fondu Národní galerie od třiceti čtyř zahraničních převážně již nežijících umělců, jakými byli např. Francisco Bores, Carlo Carrà, Lovis Corinth, Max Ernst, Giorgio de Chirico, Oskar Kokoschka, Edvard Munch nebo Egon Schiele.¹⁸⁸ Omezené prostory Špálovy galerie nedovolily instalovat všechna díla uvedená v katalogu, takže osmnáct děl nebylo vystaveno vůbec. Podle recenzenta Výtvarné práce působila i z tohoto důvodu výstava jako soubor izolovaných solitérů. Mezi exponáty nebylo možné hledat nějakou spojitost. Výstava působila, kromě expozice expresionistů, dojmem nahodilého výběru a uspořádání děl.¹⁸⁹

Počátky generace, 3. 5. 1968 – 26. 5. 1968

Společní kurátoři Eva Petrová a Ladislav Novák označili tuto svou expozici za historickou a retrospektivní. Díla, která zde vystavili, pocházejí ze 40. let. Význam této generace, která zde byla prezentována, spočíval v udržení kontinuity moderního umění z doby meziválečné moderny. Přisoudili jí roli generace, která nesla dědictví avantgardy a v nestandardních válečných podmínkách se přitom připravovala na vlastní poválečný umělecký rozvoj. Eva Petrová a Ladislav Novák vyzdvihli Zlínskou školu umění jako pokus spojit uměleckou školu s praxí. Pedagogické zastoupení Školy umění ve Zlíně bylo na vysoké úrovni. Žáky této školy byli třeba Václav Chad a Čestmír Kafka, dva z vystavujících. Václav Chad měl v okruhu umělců Zlínské školy velký vliv. Přestože jeho život vyhasl v pouhých 21 letech, stala se jeho tvorba pro mnohé z jeho souputníků uměleckým východiskem. Maloval a kreslil především náměty Ukřižování.

¹⁸⁸ Mistři 20. století. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 16. 12. 1966–8. 1. 1967. Praha 1967.

¹⁸⁹ ŠH 1967, 4.

Dalším prezentovaným uskupením umělců byla spořilovská surrealistická skupina, kam patřil Libor Fára, Zbyněk Havlíček, Rudolf Altschul, Robert Kalivoda, František Jůzek a později třeba Zbyněk Sekal, Miloš Noll a Jiří Tichý.

Obdobnou neoficiální uměleckou činnost vyvíjela v Praze Žižkovská surrealistická skupina, ve které působili Ota Mizera, Jan Řezáč, Antonín Sobotka, Josef Šnábl, Karel Kilberger a Mirka Miškovská.

Na výstavě byla k vidění díla V. Chada (*List z náčrtníku, Obraz s červenou brankou*), M. Chlupáče (*Okno*), L. Fáry (*Deux visages*), J. Johna (*Zima*), Č. Kafky (*Stoly*), M. Medka (*Magnetická ryba*), M. Nolla (*Karneval*), Z. Palcra (*Tři figury*), S. Podhrázského (*Král Ubu*), J. Tichého (*Kresba – frotáž*), K. Vaci (*Hlava*).

Výstava ukázala kontinuitu tvorby této generace. I toto válečné období bylo obdobím, ve kterém se střetávaly různé umělecké směry a tendence. Byly to surrealismus, existencialismus, abstrakce a třeba také funkcionalismus. Oba autoři výstavy se přiznali, že původně usilovali o jiný koncept výstavy – konfrontaci děl minulých a současných. Nakonec k tomu nedošlo.¹⁹⁰

Shora uvedené skupiny umělců se staly v období války pro poválečnou tvorbu jakýmsi rezervoáry talentů a schopností, které se naplno umělecky rozvinuly později.

Vojtěch Preissig, 22. 10. 1968 – 24. 11. 1968

Památník národního písemnictví ve spolupráci se Svazem československých výtvarných umělců, Národní galerií a Státní tiskárnou v Praze připravily ve Špálově galerii a v Galerii Nová síň velkou retrospektivní přehlídku tvorby malíře a grafika Vojtěcha Preissiga (1873–1944). Koncept výstavy a úvodní slovo připravil Tomáš Vlček. Kratším textem přispěl také Jiří Žantovský. Výpravný katalog obsahoval šedesát pět černobílých reprodukcí a na výstavě byly k vidění ilustrace knih, návrhy písma, plakáty, tapety, grafika, kresby, koláže, asambláže a malby v počtu přesahujícím dvě stě šedesát děl.¹⁹¹

Tomáš Vlček na několika stránkách katalogu podrobně rozvedl nejdůležitější mezníky Pressigova života. Jeho výtvarný názor byl silně formován dlouhodobými pobyty ve Francii a

¹⁹⁰ NOVÁK/PETROVÁ 1968.

¹⁹¹ VLČEK 1968.

USA. V USA se stal učitelem grafiky na různých univerzitách (New York, Boston). Dalším charakteristickým rysem byla jeho politická práce a angažovanost pro svobodu Československa. V roce 1916–18 byl pověřen prací v americkém odboji, kde se seznámil s Masarykem, Benešem a Štefáníkem. V roce 1938 se opět pustil do boje, tentokrát s fašismem. V roce 1941 byl zatčen a v roce 1944 zemřel v koncentračním táboře v Dachau.

Vystavená díla jsou velmi různorodá. Od secesních pohádkově laděných grafických listů (*Variace vinět z knihy Slezské písně, Leda s labutí*) až po specifickou abstrakci (*Geometrická kresba, Barevný monotyp*). Po příchodu do Československa v roce 1930 se již věnoval výhradně abstraktní malbě v různých polohách od biomorfní po geometrickou.¹⁹²

Jiří Sever, Životní dílo, 17. 7. 1969 – 10. 8. 1969

Posmrtnou putovní výstavu publicisty a fotografa Vojtěcha Čecha (Jiří Sever je pseudonym) připravila Anna Fárová. V témže roce byla ještě k vidění v Domě pánů z Kunštátu v Brně a v Letohrádku Ostrov. Kurátorka rozdělila výstavu do třiceti čtyř cyklů. Tyto cykly autor vytvářel od roku 1940 až do své smrti v roce 1968. Výstava se tedy dá považovat za celoživotní retrospektivu.

Katalog obsahoval úplný seznam názvů všech fotografických cyklů. Pražská repríza brněnské výstavy zahrnovala čtyři cykly (např. *Maskovaná Lucie a jiná setkání* z let 1940-1942). V roce 1967 již Sever ve Špálovce vystavoval na společné výstavě s názvem Fotografie 7+7.

Vystaveny byly fotografie z jeho četných zahraničních cest. Jiří Sever (1904–1968) měl blízko k poetice tvorby Skupiny 42. Již v roce 1946 uveřejnil Jindřich Chalupecký výběr jeho snímků v Listech. Jiří Sever se dočkal i monografie od Ludvíka Součka, která vyšla v nakladatelství ODEON v roce 1968. Anna Fárová v katalogu popsala Severův přístup k fotografování. Podle Fárové není známá jediná fotografie, která by vznikla jako solitér. Všechny fotografie byly součástí různých cyklů. Sever si fotografické cykly sám pro sebe výtvarně upravoval, lepil na lepenku a svazoval asi po dvaceti kusech a označoval názvy cyklů. Výstavní katalog byl souvislou prezentací jeho celoživotního díla.¹⁹³

¹⁹² VLČEK 1968.

¹⁹³ FÁROVÁ 1969a.

4. 7 Výstavy současného umění

Zbyněk Sekal, 2. 4. 1965 – 2. 5. 1965

Zbyněk Sekal (1923–1998) zahájil dlouhou éru výstav v galerii pod novým vedením v dubnu 1965. Byla mu poskytnuta celá galerie, se všemi výstavní prostory. Prezentoval svoji tvorbu z let 1947–1965 a vystavil celkem padesát dvě plastiky provedené převážně v patinované sádře a třicet reliéfů ze dřeva a železa. Podrobný seznam vystavených děl byl součástí katalogu. Jednalo o dvojlist formátu A5, na jehož první straně byla otištěna známá stat' redakce Špálovky galerie s názvem „Co budeme vystavovat“ a na další straně následoval rozhovor vedený Jindřichem Chalupěckým s umělcem nazvaný „Pár minut se Sekalem“. Zajímavým tématem rozhovoru je Sekalův vztah k surrealismu. Sekal v rozhovoru uvádí: „Shodou okolností se na UMPRUM u Tichého, ke kterému jsem chodil, sešlo pár lidí nadšených surrealismem: Medek, Podhrázský, Lehoučka, Marek, Matouš, Klápště a několik mladších. První poválečná léta si nedovedu představit bez té atmosféry, a hlavně toho způsobu vidění, který jsme nacházeli v surrealismu. Já jsem nikdy neměl aktivní vztah k tomu, co se dá shrnout pod termín pařížská škola. Nezajímaly mne čistě výtvarné problémy. Surrealismus pro nás znamenal totální pojetí světa. Neomezoval se na umělecké snažení, přerůstal do životního stylu.“¹⁹⁴ Svůj vztah k surrealismu a k Paulu Kleeovi Sekal více upřesnil ve svém textu s názvem *Ralentir travaux* LXV otištěném v roce 1965 v časopise *Výtvarné umění*.¹⁹⁵

Ve *Výtvarné práci* vyšla k této výstavě recenze od Zdeňka Felixe, ve které uvedl, že uběhly čtyři roky od poslední výstavy umělce, na níž se představil jako člen skupiny Máj 57. Felixovi se nezdálo, že by v díle Sekala nastaly zásadní zvraty. Nicméně přiznal, že Sekal obohatil svůj výrazový rejstřík a že kromě plastik a asambláží začal vystavovat tzv. reliéfy-objekty z nalezených, odhozených či zdeformovaných předmětů, které vynikají monochromaticností. Určité novum ještě viděl v zařazených dílech připomínajících egyptské reliéfy nebo torsa mykénské architektury; v tvorbě z posledních let byl patrný jistý rys strnulosti nebo jakéhosi zastavení v čase.¹⁹⁶

O několik čísel později vyšla na stránkách *Výtvarné práce* recenze od Karla Milera, který považoval Sekala za jednoho z nejosobitějších sochařů posledních let.¹⁹⁷ Další zmínkou o práci

¹⁹⁴ CHALUPECKÝ 1965c.

¹⁹⁵ SEKAL 1966, 20–23.

¹⁹⁶ FELIX 1965, 7.

¹⁹⁷ MILER 1965, 6–7.

Sekala byla fotoreportáž otištěná ve Výtvarném umění zaměřující se na autorovy práce z období let 1962 až 1963.¹⁹⁸

Zdeněk Sklenář, Vybrané obrazy z let 1935 – 1965, 4. 6. 1965 – 27. 6. 1965

Výstava Zdeňka Sklenáře (1910–1986) zahrnovala sedmdesát sedm obrazů vyhotovených převážně v technice olejomalby od roku 1935 až do roku 1965. Ludmila Vachtová představila umělce v předmluvě ke katalogu. Věnovala se jeho nejdůležitějším etapám tvorby, ideovým zdrojům tvorby, charakteristice a technice díla a především jeho surrealistickým a kaligrafickým pracím. Jeho jedinečnou osobnost i osobitost vyzdvihla takto: „Jeho ateliér je loď, která pluje podle vlastního neúklonného kursu tvorby, neberouc v úvahu výši vln ani sílu a směr větru.“¹⁹⁹

František Šmejkal k výstavě napsal, že je pro Sklenáře typické, že v jeho díle nikdy nejde o programovost. Ostatně nebyl nikdy členem žádné akční skupiny, ale měl úzký vztah k dobovým tendencím. Nebyl mu cizí surrealismus, imaginace, lettrismus. Šmejkal však kriticky připustil, že za jeho dosavadní umělecký vrchol považoval tvorbu 40. let, která byla podle jeho mínění nejintenzivnější, nejhlubší a nejmalebnější.²⁰⁰

Věra Janoušková, Intuice a řád, 10. 12. 1965 – 8. 1. 1966

Prezentace díla členky skupiny UB 12, studentky Josefa Wagnera Věry Janouškové (1922–2010) byla charakterizována jako výstava z odhozených, nepotřebných věcí, kterým sochařka vdechla prostřednictvím svých soch nový život. Janoušková ve Špálovce představila padesát soch ze smaltu, sádky, železa cementu a azbestu. Byly to komorně laděné plastiky v mírně podživotní velikosti.

Jindřich Chaloupecký se v katalogu zamyslel nad tím, čím tyto sochy vlastně jsou a proč se nesetkávají s pochopením diváků. Kladl si otázku, zda to je nedostatkem výtvarného vzdělání a kulturnosti návštěvníků, jinou zažitou představou o estetice nebo jde o něco jiného. V katalogu je také otištěn rozhovor Jiřího Šetlíka s umělkyní. V něm se Janoušková brání proti Hoffmeisterovu tvrzení, že dělá pop-art. Podle ní její tvorba spíše vychází z kubismu a

¹⁹⁸ Z ateliéru Zbyňka Sekala. In: Výtvarné umění č. 6, 1965, 271–273.

¹⁹⁹ VACHTOVÁ 1965a.

²⁰⁰ ŠMEJKAL 1965b, 6.

z Picassových plastik.²⁰¹ Označení Janouškové tvorby termínem pop-art odmítla ve svém článku také Ludmila Vachtová, která uvedla, že se do těchto kategorií dostala její tvorba náhodou, že Janoušková nemanifestuje hrůzu civilizace ani poezii velkoměstských smetišť. Manifestuje pouze schopnost vidět.²⁰²

J. a K. Válovy, 11. 3. 1966 – 3. 4. 1966

Eva Petrová v textu katalogu k výstavě výstižně popsala společné osobnostní a výtvarné rysy sester Válových a rovněž čitelné rozdíly mezi nimi. Kromě data (13. 12. 1922) a místa (Kladno) narození měly sestry Válovy společné školení na pražské UMPRUM v ateliéru Emila Filly a členství ve skupině Trasa. Společné jim bylo také výtvarné východisko ovlivněné kladenským prostředím plným práce, strojů a velké dřiny v ocelárnách. Jejich tvorba je tím nasáklá. Je hmotná, strukturovaná a bezejmenná.

Eva Petrová považovala Jitku Válovou (1922–2011) za tu, která byla ze sesterské dvojice méně průrazná, duchovnější, citlivější. Protažené útlé postavy zobrazené v jejím díle křehkost její povahy vystihují. V galerii prezentovala třicet osm děl provedených různými výtvarnými technikami. Jednalo se především o malbu olejem na plátno (*Lebky, Milenci, Moře*), kombinovanou techniku (*Modré figury, Osm figur*) a grafiku. Díla pocházela z období 1957 až 1966.

Naproti tomu Květa Válová (1922–1998) byla v očích Evy Petrové energičtější, vitálnější. Její tvorba byla konstruktivnější, vystavena z těžkých masivních bloků ne nepodobných Légerovým. Je také lapidárnější a monumentálnější, i když podle Petrové došlo po roce 1963 v jejím díle ke ztišení a uklidnění. Do galerie dodala padesát většinou velkoformátových děl převážně v technice oleje (*Spící muž, Ve vlaku, Kuřák, Balada*).²⁰³

Bohuslav Reynek, Grafické dílo, 1. 7. 1966 – 31. 7. 1966

Historicky první výstava Bohuslava Reynka (1892–1971) v Praze se konala právě ve Špálově galerii. Reynek v 1. patře galerie vystavil osmdesát šest grafických děl v technice suché jehly a leptu. Náměty byly převážně biblické (*Oběť Abrahamova, Ukřižování, Svatý Martin, Tobiáš,*

²⁰¹ ŠETLÍK 1965b.

²⁰² VACHTOVÁ 1966d, 209–218.

²⁰³ PETROVÁ 1966b.

Pieta) nebo přírodní (*První sníh, Krajina, Zahrada v zimě, Petrkov*). Vystavil zde neúplný cyklus *Don Quijote* z roku 1955–56.

Úvodní slovo v katalogu sepsal Jiří Šerých, který vyzvedl Reynkovu činnost překladatelskou a malířskou. Zmínil se o jeho pobytu ve Francii na přelomu 20. a 30. let minulého století a jeho následné umělecké osamocení v Petrkově na Vysočině. Připomněl Reynkovy první výtvarné pokusy po roce 1910 a osobnost Maxe Eislera, později profesora dějin umění na vídeňské universitě, který ho učil dějiny umění na jihlavské reálce. Také popsal začátky jeho grafické tvorby po roce 1934 a vyhraněnou volbu námětů.²⁰⁴

Jiří Seifert, 1. 7. 1966 – 31. 7. 1966

Společně s Bohuslavem Reynkem vystavoval ve Špálově galerii sochař a malíř Jiří Seifert (1932–1999). V přízemí galerie bylo k vidění třicet pět soch spolu s nezjištěným počtem kreseb. Katalog vyšel bez úvodního slova, pouze s vyobrazením několika soch a seznamem vystavených prací. Sochy byly vyhotoveny většinou z mramoru a pískovce a pocházely z let 1962 až 1966. Použito bylo i dřevo a břidlice. Katalog vyšel bez úvodního slova, pouze s vyobrazením několika soch (*Vnitřní sloup, Sloup, City, Pocit, Něha, Z her, Hlava a Pomník pomníku*) a seznamem vystavených prací. Na instalaci výstavy se podílel arch. Josef Wagner.

Jiří Seifert vystudoval na UMPRUM u Bedřicha Stefana. Po ukončení studií se v roce 1959 odstěhoval z Prahy do Liberce. V roce 1961 spoluzakládal Skupinu 7. Jeho zásluhou se Liberec na začátku šedesátých let stává významným výtvarným střediskem. Seifert vystavoval do té doby na několika významných sochařských sympoziích (výstava Socha v Liberci 1964, na výstavě Sochařská bilance v roce 1965 v Olomouci a v roce 1966 na výstavě Madurodam v Haagu v Nizozemí).²⁰⁵

²⁰⁴ ŠERÝCH 1966.

²⁰⁵ Informace čerpány z katalogu výstavy Jiřího Seiferta v Galerii Václava Špály v Praze, konané od 1. 7. 1966 do 31. 7. 1966.

Radoslav Kutra, Obrazy a kresby 1965 – 1966, 5. 8. 1966 – 4. 9. 1966

Příležitost vystavit své dílo dostal v srpnu 1966 malíř, grafik a později také vysokoškolský pedagog Radoslav Kutra (1925) z Olomouce. Tuto příležitost náležitě využil ukázkou více než čtyřiceti prací.

Pro přiblížení tohoto nepříliš známého umělce uvádím, že Kutra studoval od roku 1945 na Akademii výtvarných umění v ateliéru profesora Vlastimila Rady. V roce 1949 byl ovšem z politických důvodů vyloučen ze studia. Obdivoval Rembrandta, Picassa a Rouaulta, jejichž vlivy jsou v jeho rané tvorbě patrné. V letech 1961 až 1963 vytvářel umělec svá díla v poloze geometrické abstrakce, když lidskou figuru redukoval do znakové podoby a vytvořil tak v podobě *Spirituálů*, *Monologů* a *Materializací* jedny ze svých vrcholných malířských cyklů. Jeho tvorba se ocitla v druhé polovině šedesátých let na hranici čistého abstraktního výrazu, který však záhy odmítl a vrátil se zpět k figuraci. Další, ještě radikálnější poloha Kutrovy tvorby 60. let odkazuje na Mondriana (cyklus *Klíčů* z let 1963–1965). Kutru v této době zajímal především vztah mezi hmotným tvarem a plochou.²⁰⁶ Podle textu ke katalogu od Karla Flosse je Kutra právě velkým obdivovatelem a následovníkem Pieta Mondriana. Podle Flosse však Mondrian dospěl k abstrakci přírody a Radovan Kutra chtěl dospět k abstrakci člověka. Mondrianův člověk byl kosmický, ale Kutrův lidský. Kutra ve svém díle klade důraz na člověka, přestože jeho výtvarný projev je nefigurativní.²⁰⁷ Kutra byl v letech 1959–1960 členem skupiny Experiment a později Tvůrčí skupiny MJ (1967–1969).

Jaroslav Klápště, Obrazy – grafika, 5. 8. 1966 – 4. 9. 1966

Malíř, grafik a ilustrátor Jaroslav Klápště (1923–1999) byl v letech 1945–1950 žákem Františka Tichého a Emila Filly na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Jako člen skupiny Máj 57 vystavoval v roce 1964 v Galerii Nová síň. Ve Špálově galerii se ale jednalo o jeho první samostatnou výstavu. Představil zde padesát pět prací převážně v technice tempery (*Hnědá vesnice*, *Náves v zimě*, *Bíle torso*) a v suché jehle (*V chůzi*, *Srážce*). Ve své tvorbě se zaměřoval především na náměty Podkrkonoší a proměny města Most. Katalog výstavy vyšel bez textu se seznamem vystavených prací a s obrazovou přílohou.²⁰⁸

²⁰⁶ http://www.galeriecaesar.cz/Galerie%20Archiv/2013/253_kutra/kutra.htm, vyhledáno dne 10. 7. 2018.

²⁰⁷ FLOSS 1966, 1–6.

²⁰⁸ KLÁPŠTĚ 1966, 1–6.

Jiří Balcar, 21. 10. 1966 – 13. 11. 1966

Jindřich Chalupecký, jakožto spiritus agens Balcarovy tvorby připravil společně s umělcem nejaktuálnější přehled jeho tvorby a napsal i průvodní text katalogu. Ještě předtím, než vystavil svá díla ve Špálově galerii, měl výstavy v Západním Berlíně a ve Vídni.

Vystaveno bylo devadesát děl převážně v grafických technikách suché jehly, akvatinty a barevné litografie a devět figurativních olejů větších rozměrů (135 cm x 80 cm) vytvořených po roce 1958. Mimo katalog byly vystaveny tři abstraktní olejomalby. Z barevných litografií vystavil práce s názvem *Rub a líc* a *Pestrý týden* z roku 1966.²⁰⁹

V době konání této výstavy byl Balcar (1929–1968) na vrcholu svých uměleckých sil a měl již za sebou výstavy po celém světě a mezinárodní umělecký seminář v New Jersey a v New Yorku v USA.

Seznámení hlavního komisaře galerie Jindřicha Chalupeckého s jedním z nejvýznačnějších grafiků galerie Jiřím Balcarem se uskutečnilo v roce 1956, když Jiří Balcar oslovil společně s Janem Kubíčkem a Jiřím Červínem dopisem Jindřicha Chalupeckého se žádostí o schůzku.²¹⁰ Chalupecký v katalogu stručně popsal nejenom jejich první setkání, ale i Balcarovu tvorbu od 50. let, kdy byl umělecky nevyhraněný, dobu, kdy se věnoval plakátové tvorbě a ilustracím. Chalupecký sledoval nepřetržitě Balcarovu tvorbu. Vyzdvihl cyklus *Dekrety*, který Balcara proslavil a dovedl postupně přes studijní pobyt v USA, kde si osvojil pop-art, až ke specifické české formě nebarevného pop-artu a lettrismu.²¹¹ Chalupecký považoval za důležité, aby obecnost nechápal lettristické grafiky jako pouhé kompozice čísel a písmen, jakýsi estetický artefakt, ale jako výraz umělcovy bezprostřední reflexe současného světa.²¹²

V roce 1960 se v Praze, po návratu ze zasedání AICA v Polsku, zastavila skupina zahraničních kritiků. Všichni se shodli na tom, že Jiří Balcar je pro ně největším objevem. Pierre Restany a Dore Ashtonová²¹³ tento postřeh v následujícím roce zveřejnili v zahraničních periodikách. To

²⁰⁹ KLIMEŠOVÁ/ROUS 2013, 39.

²¹⁰ CHALUPECKÝ 1966d.

²¹¹ CHALUPECKÝ 1966d.

²¹² CHALUPECKÝ 1990, 31.

²¹³ Pierre Restany (1930–2003) byl francouzský výtvarný kritik a filozof s vazbami na československé výtvarné umělce. Dore Ashtonová (1928–2017) byla americká spisovatelka a výtvarná kritička deníku New York Times.

podnítilo ohromnou lavinu zájmu i v českém prostředí o Balcarovu dosud málo známou tvorbu.²¹⁴

K výstavě se vyjádřil Jan Kříž, který ji vysoce ohodnotil. Ocenil především Balcarovy grafiky, které podle jeho mínění lépe a pružněji vyjadřují jeho experimentální improvizace. Z obrazů pochválil jen ty, které drží pevnou grafickou kázeň a formu.²¹⁵

František K. Foltýn, 21. 7. 1967 – 27. 8. 1966

Jindřich Chalupecký považoval obrazy Františka K. Foltýna (1937–2000) za malované koláže reprodukcí z časopisů a novin. František K. Foltýn byl figuralista, patřil ovšem mezi příslušníky nové figurace, kteří hledali neotřelý způsob zobrazení člověka.²¹⁶ Foltýn pocházel z jižní Moravy a v dospělosti se přestěhoval do Kolína. Tam tehdy působil Jan Kubíček a hlavně Jiří Balcar, který Foltýna prokazatelně z kraje 60. let umělecky ovlivnil používáním písmen a číslic v obrazech. Oba se spolu celý život přátelili a Jiří Balcar graficky zpracoval Foltýnovi katalog k této výstavě. V šestnácti olejových obrazech (*Dvojitý fragment*, *Šklebení civilizace*, *Nečekaná setkání*), které ve Špálově galerii Foltýn představil, byl Balcarův vliv více než patrný. Foltýn se vyvíjel od počátečních abstraktních pokusů, přes obrazy z let 1962 až 1963 přes novou figuraci až ke specifické formě lettrismu, která je již zcela bez Balcarova vlivu.

Eva Brýdlová, 11. 11. 1967 – 10. 12. 1967

Jednalo se o první samostatnou výstavu malířky a ilustrátorky Evy Brýdlové (1926). Další měla až v roce 1975 v Galerii D a v roce 1985 v Galerii bratří Čapků. Eva Brýdlová byla manželkou sochaře Františka Pacíka. Absolvovala AVU u Vlastimila Rady v roce 1951 a od samého počátku patřila k Tvůrčí skupině Etapa, se kterou pravidelně vystavovala na společných výstavách.²¹⁷

Jindřich Chalupecký nazval Brýdlovou „kleinmeisterem“ kvůli velikosti formátu a námětu obrazů. Podle Chalupeckého bylo signifikantní pro její tvorbu zobrazování prostých venkovských nebo maloměstských motivů (např. *Náměstí* z roku 1965, *Venkovská žena* z roku

²¹⁴ VACHTOVÁ 1967a, 276–283.

²¹⁵ KŘÍŽ 1966a, 4.

²¹⁶ CHALUPECKÝ 1967d.

²¹⁷ <http://www.artarchiv.cz>, vyhledáno 30. 1. 2017.

1966, *Na pastvě* z roku 1965). Další zajímavostí na její tvorbě bylo, že kromě jedné práce jsou všechny ostatní vytvořeny v neobvyklé technice enkaustiky.²¹⁸

Jozef Jankovič, 19. 1. 1968 – 18. 2. 1968

Slovenský malíř, grafik a především sochař Jozef Jankovič (1937–2017) vystudoval sochařství na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě. První kontakty s českou sochařskou scénou navázal v roce 1963 v Galerii Mladá fronta na výstavě svého učitele Jozefa Kostky s názvem Socha. S českou scénou byl v kontaktu také díky členství v brněnské tvůrčí skupině Parabola (1962–1965). Jankovič vystavoval v Praze v Nové síni, v Brně, v Liberci a rovněž v zahraničí.²¹⁹

V galerii vystavil třináct objektů v nadživotní velikosti (např. *Minulost*, *Svědectví*, *Trýzeň*) a sedm kreseb. Opakujícím se námětem Jankovičova sochařského díla byl vždy člověk, lidská figura v celku i v částech, často deformovaná. Nejinak tomu bylo i ve Špálovce. Jiří Padrta k vystaveným plastickým objektům uvedl, že nevyrůstají z tradice surrealismu ani fantaskního umění. Exponáty v divácích podle Padrtu navozovaly pocity ošklivosti, brutality, deformací, obsesí a poukazovaly na biologicko-organickou inspiraci. V této souvislosti v článku Padrta připomněl slova P. Restanyho, který formuloval domněnku, že několik mladých umělců na Slovensku se v jistém smyslu blíží k podstatě dnešního pocitu světa spočívajícího právě v té ošklivosti, brutalitě více než přestetizovaná Praha.²²⁰

Jiří Načeradský, 19. 1. 1968 – 18. 2. 1968

Společně s Jozefem Jankovičem vystavoval svá díla Jiří Načeradský (1939–2014), který byl pražskému publiku známější. Tato konfrontace díla obou umělců byla vlastně náhoda, protože se náhle uvolnil výstavní termín. Načeradský jako jeden z představitelů nové figurace 60. let navázal svým dílem na tradici moderní české grotesky. Novou figuraci prezentoval tzv. reportážním způsobem. Jeho obrazy vypadají jako rozmazané záběry kamery, vytváří optické deformace reality. Náměty čerpal často v oblasti sportu. Padrta mu vyčetl, že maluje moc rychle

²¹⁸ CHALUPECKÝ 1967c.

²¹⁹ PETRÁNSKÝ 1968.

²²⁰ PADRTA 1968b, 4.

a příliš mnoho a že pouští na veřejnost i věci nedokončené a kvalitativně slabší.²²¹ Eva Petrová rovněž připomněla, že: „... jeho činnost má vulkanický charakter, pracuje s jakousi běsovskou netrpělivostí“.²²²

Dagmar Hendrychová, 1. 3. 1968 – 31. 3. 1968

Zkušená sochařka a keramička Dagmar Hendrychová (1930–1981) pracovala převážně s keramickou hlinou a technickým porcelánem. Její exponáty vystavené v galerii byly zhotoveny z tohoto materiálu. V komorní atmosféře prezentovala devatenáct užitných předmětů (*Svícen, Spirály a váza, Sloupek se svíčkou* ad.). U užitných a dekorativních předmětů se soustředila hlavně na jejich tvarové pojednání. Přestože autorka sama váhala označit své věci za sochy, vystavené předměty byly svým pojetím zároveň působivými plastikami, podobné volné sochařské tvorbě.

Hendrychová vystudovala mezi lety 1948 a 1952 Vysokou školu uměleckoprůmyslovou u Bedřicha Stefana. V době konání výstavy ve Špálovce měla již za sebou několik zahraničních výstav a účast na prestižních českých sochařských výstavách (Socha 1964) v Liberci, keramickém symposiu v Bechyni atd. Vachtová se o autorce vyjádřila v tom smyslu, že základním východiskem její tvorby je pochybnost. Pochybnost ale podle Vachtové neznamena rozpaky. Výsledky její tvorby pak nazvala sochy věcí.

Rudolf Němec, 1. 3. 1968 – 31. 3. 1968

Jednalo se o první samostatnou výstavu Rudolfa Němce (1936–2015), malíře z ateliéru Antonína Strnadela. Do té doby byla jeho díla k vidění jen na společných českých a zahraničních výstavách. Pro jeho tvorbu byly charakteristické značně neobvyklé výtvarné postupy, kterými vytvářel svá díla. Většinou nepoužíval štětec, ale využíval metody otisků těla a věcí. Rád využíval rastrů a metody stříkání přes šablonu. Jeho obrazy byly velkoformátové. Do Špálovky galerie se jich vešlo čtrnáct (např. *Koupání v modré* nebo *Sedící*). Všechny v technice oleje a emailu, datované rokem 1967.

²²¹ PADRTA 1968a, 4.

²²² PETROVÁ 1967b, 88–89.

Jak uvedla Eva Petrová v katalogu, jeho zájem se soustředil na dva okruhy tvorby, a to na cyklus otisků a cyklus rastrů. První cyklus trochu připomínal antropometrický přístup Yvese Kleina a byl také podobný frotážím Maxe Ernsta. Zvláštní roli v jeho obrazech hrála barva. Ta vytvářela magický temnosvit skládající se většinou z tmavě modré, fialové a tmavě zelené. Cyklus optických rastrů byl nový výtvarný problém, který Němec tehdy řešil. Přešel od emotivních figurálních antropometrických námětů do racionálnější konstruktivní geometrie. Lidská figura sice úplně nemizí, ale ztrácí přesné kontury a rozplývá se v barevných optických rastrech.²²³

Adriena Šimotová, 1. 3. 1968 – 31. 3. 1968

Společně s Rudolfem Němcem vystavovala v téže době teprve na své druhé samostatné výstavě Adriena Šimotová (1926–2014), členka skupiny UB 12. K výstavě vyšel katalog doplněný básněmi Jiřiny Haukové. Jinak v něm bylo možno najít krátký životopis umělkyně s nejdůležitějšími výstavami, seznamem třiceti prací a třemi ilustrativními grafikami (*Ptáci, Senoseč 1, Větrník, Senoseč 2*).

Od druhé poloviny 60. let se stal objektem jejího zájmu dotyk, tělo a tělesnost. Zatímco v 60. letech v její tvorbě převládal lyrický tón, od 70. let převažovala v jejím uměleckém vidění tragédie lidské existence. František Dvořák k její výstavě uvedl: „...její práce mají temperament, osobitost, vkus a čistotu provedení“.²²⁴

Jiří Kolář, 1. 8. 1968 – 3. 9. 1968

Výstava Jiřího Koláře obsahovala jen tři příklady z jeho bohaté tvůrčí aktivity. Byl to cyklus koláží nazvaný *Týdeník*, dále osmnáctidílný cyklus koláží na skle s názvem *Pozor pane Veronese!* a tzv. *MEC-ARTY*, tedy tónovaná fotoplátka vytvořená ve spolupráci s Václavem Hejnou v roce 1967. K výstavě nevyšel klasický katalog, pouze úvodní slovo Miroslava Lamače a seznam vystavených děl na papíře o velikosti A4.

Podle Lamače vznikly Veronesovy „*Večeře*“ původně pro trikový film. Přesto zastávají v československém výtvarném umění významné místo. Představují do té doby nejdůsledněji rozvinuté metody a myšlenky roláže. Roláže jako součást Kolářovy evidentní poezie se u něj

²²³ PETROVÁ 1968.

²²⁴ DVOŘÁK 1968a, 5.

objevují již koncem 50. let. 20. století. Novum roláží použitých v cyklu „*Večeři*“ spočívá v tom, že Kolář dříve pracoval se čtyřmi či pěti reprodukcemi jednoho obrazu, ale tentokrát jich měl k dispozici několik set. Vystavený soubor roláží byl určen a rozvíjen jen jedním obrazem zpracovaným v rámci jedné metody.

Cyklus *Týdeník* naopak reprezentoval v praxi vzorník autorových metod. Kolář využíval předchozích zkušeností manipulace s textem i obrazem. Na výstavě se objevily metody proláže, muchláže, konfrontáže a raportáže. *Týdeník* si všímal velkých dobových událostí, které hýbaly světem (*Siamská dvojčata*, *Pocta Picassovi*), ale také nejprostších událostí v životě autora (*Vajíčko*, *Desky*, *Liberec*).

Jedna z nových kapitol Kolářovy tvorby konce 60. let, které byly na výstavě představeny, jsou tzv. zmizíky. Podstata metody spočívala v tom, že z původních velkých barevných reprodukcí známých obrazů bylo autorem odstraněno to nejpodstatnější z obrazu. Jednalo se o princip specifické destrukce obrazu, tedy původního celku a konstrukce nového. Docházelo k jakési konfrontaci nového, vytvořeného autorem a starého, utkvívajícího v paměti. Někdy nechal Kolář tyto „nové verze“ zvětšovat. Tím posunul dílo do nové významové roviny.²²⁵

Výstava představila autorův umělecký vývoj od čteného slova k evidentní poezii. Metoda koláže nabyla u Koláře téměř výlučného postavení, jelikož se ukázala jako metoda neadekvátnější autorově představě umělecké tvorby.

Zbyněk Sekal, Skládání obrazy a sochy, 4. 1. 1969 – 2. 2. 1969

Druhou výstavu děl Zbyňka Sekala (1923–1998) ve Špálově galerii, tak jako v prvním případě, připravil Jindřich Chalupecký. Tentokrát si Chalupecký vystačil s krátkým textem v katalogu, seznamem prací a několika reprodukcemi vystavených děl. Sekal představil veřejnosti tzv. skládané obrazy a sochy. Soch bylo vystaveno pouze šest, zato autor předvedl padesát dva skládaných obrazů.

Marie Klimešová se domnívá, že autor v této době potlačil svoji činnost na trojrozměrných objektech, spojovaných často s estetikou informelu a expresionismu a spíše hledal pro svoji tvorbu vyjádření, které by bylo jednoznačné, ucelené a hladké.²²⁶ Sádrové sochy měly vegetabilní a zoomorfní abstrahující tvary (např. *Panáček Modrý květ* z roku 1957, *Sloup* z roku

²²⁵ LAMAČ 1968.

²²⁶ KLIMEŠOVÁ 2015, 172.

1967). Asambláže byly ze dřeva, železa, hliníku a měly tvar, jenž vycházel z tvarové kázně věci, které již ztratily původní význam či účel, byly porůznu odložené, nalezené a posbírané (*Trezor*; 1964–1966, *Dvířka*; 1964–1966, *Dvojice*; 1966, *Vstavač*; 1966). Autorovy práce z této doby směřovaly k určitému zjednodušení, k určité tvarové redukci. O složité definovatelnosti díla Zbyňka Sekala hovořil Chalupecký v katalogu. Považoval vystavené věci za díla abstraktní, ale neupřel jim dotyk se skutečností.²²⁷ Jan Kříž velmi ocenil vystavené pásma reliéfních obrázků, které mají původ ve vlně asamblážovaných technik spojených se zájmem o odpadkové materiály.²²⁸

Mira Haberernová, 7. 2. 1969 – 9. 3. 1969

Slovenská malířka, grafička a sochařka Mirka (Mira) Haberernová (1939) nevystavovala v Praze poprvé. Před touto výstavou se zúčastnila v roce 1964 výstavy grafiky v městském muzeu. Rok nato vystavovala v Galerii Nová síň a v roce 1966 v Galerii na Karlově náměstí. Zajímavý je však posun autorky v tvorbě, tak jak ho popsal v katalogu Ludo Petránský. Retrospektivním pohledem upozornil na posun Haberernové od grafiky přes dynamickou strukturální nefigurativní tvorbu až v environmentu. Environment byl také předmětem její výstavy. Uměle vytvořená prostředí, která v nás vzbuzují pocit domácnosti, osazovala hadrovými panáky.²²⁹

Haberernová studovala na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě a poté i v Budapešti. Patří k výrazným představitelkám nové figurace s příklonem k neosurrealistickým tendencím. Od roku 1965 se v její tvorbě objevovala figura, záměrně deformovaná, velmi plastická, většinou až groteskní. Pohybuje se na pomezí malířského a sochařského projevu.²³⁰

Podle Františka Dvořáka měl divák „dobrou příležitost sledovat, jak přerůstá její malířský talent z možností, které nabízí obrazová plocha, do výrazových zákonitostí méně hodnotných a v tvorbě neužívaných materiálů“. ²³¹

²²⁷ CHALUPECKÝ 1969c.

²²⁸ KŘÍŽ 1969, 4.

²²⁹ PETRÁNSKÝ 1969.

²³⁰ <http://www.abart-full.artarchiv.cz>, vyhledáno 27. 6. 2017.

²³¹ DVOŘÁK 1969c, 5.

Ladislav Novák, Alchymáže, 7. 2. 1969 – 9. 3. 1969

Hlavní výtvarnou technikou zastoupenou na výstavě děl Ladislava Nováka (1925–1999) se stala muchláž a zejména alchymáž, kterou autor prezentoval ve Špálovce již v listopadu 1965. Do síně umístil obdivuhodné množství koláží. Rovných pětasedmdesát. Jednalo se o středně velké formáty různých alchymáží (*Faunův vlahý podvečer*, *Vidění proroka Daniela*), muchláží (*Ctnost*, *Zdvojený hejkal*) a dvou objektů (*Prostorové znamení*, *Kyklop – ploštice*). Základním principem alchymáže je snímání, rozmývání a otiskování barevných nebo černobílých reprodukcí do nových významových celků. Cílem je oslabení nebo zrušení sémantické funkce původních vizuálních informací a jejich nahrazení funkcí uměleckou, poetickou. Toho Novák dosahuje kumulací fragmentů a výtvarnou rekompozicí skutečnosti. Tolik o této nové výtvarné technice uvedl František Šmejkal v katalogu.²³²

Bohumír Mráz rozdělil Novákovy alchymáže do dvou částí. První byla zastoupena alchymážemi romantickými a druhá fantaskními. Měly blíže k pop-artu, lettrismu, nové figuraci či novému realismu. Vycházejí z barevných reprodukcí uměleckých děl ze současných obrazových magazínů a novin.²³³

K objevené technice alchymáže se také vyjádřil Arsen Pohribný, který tuto první autorovu výstavu popsal, vyzdvihl poslední cyklus s názvem *Růže* a připomněl, že technika alchymáže pochází z roku 1962, kdy Novák vyškrtával nebo jinak narušoval text barevných reprodukcí a dával jim nový směr a význam.²³⁴ Kromě alchymáže je Novák autorem řady novátorských technik – veronáže, topologické kresby, froasáže, později se zabýval land-artem a akčním uměním.

Daisy Mrázková, Obrazy a kresby z let 1965 – 68, 30. 4. 1969 – 25. 5. 1969

Malířka, kreslířka a ilustrátorka Daisy Mrázková (1923–2016) byla od roku 1960 společně s manželem Jiřím Mrázkem členkou skupiny UB 12. Odtud pramenila její obrazová poetika. Jaromír Zemina viděl v její tvorbě také vliv českých i zahraničních umělců (V. Preissiga, J. Šímy, B. Reynka, C. Moneta a O. Redona), jejichž tvorba má údajně podobné rysy, spočívající v určité názorové a časové neurčitosti obsažené v díle, v básnivosti, imaginativnosti a

²³² ŠMEJKAL 1969.

²³³ MRÁZ 1969a.

²³⁴ POHRIBNÝ 1965b, 6–7.

přirozenosti projevu.²³⁵ První samostatnou výstavu uspořádala společně s Vlastou Prachatickou v roce 1961 v Galerii na Karlově náměstí v Praze. Účastnila se také všech výstav skupiny UB a mnoha dalších, např. Jaro 62 v Praze, Jarní výstava 1966 v Praze a Obraz 67 v Brně.

Mrázková vystavila dvacet osm olejomalb na plátně a dvacet dva kreseb. Pro vystavené obrazy je typická senzitivnost v pojetí barevné hmoty (*Zelená louka*, *Drahokam*, *Překvapení*). Často používala odstíny zelené, okrové, růžové, kobaltu a ultramarinu. Její malba se v této době postupně abstrahovala, ale v jejích krajinách je ještě stále přítomný člověk, který se později zcela vytrácí.

Stanislav Podhrázký, 17. 6. 1969 – 13. 7. 1969

Jaromír Zemina v katalogu napsal: „V umění Stanislava Podhrázkého – tohoto umělce okouzujícího nezdary, jenž dovede mnoho, a přece často působí jako neumětel, jenž nikdy nesplní přesně to, co se od něho čekalo, protože sám nikdy přesně neví, která složka jeho bytosti, právě nabyde vrchu – je takových paradoxů víc, než bývá u vážných a vážených umělců obvyklé.“²³⁶ Nazval Podhrázkého (1920–1999) osobností mnoha paradoxů. Vystavená díla z let 1958–69 podávala názorný přehled jeho tvorby balancující na pomezí surrealismu a poetického naivismu. Školení dostal již za studií na Vysoké škole uměleckoprůmyslové od Františka Tichého. Podhrázký vystavoval již koncem 50. let se skupinou Máj 57 na skupinových výstavách.

Na této výstavě prezentoval dvacet sedm olejomalb na plátně (*Pes Filip* z roku 1966, *Nahá*, 1964, *Jana*, 1966, *Průvod* z roku 1968) a několik kreseb (*Kresba* 1968).

Mikuláš Medek, Projektanti věží, 4. 9. 1969 – 15. 10. 1969

Za cyklus s názvem *Projektanti věží* obdržel Mikuláš Medek (1926–1974) státní cenu. Podle Bohumíra Mráze ji dostal proto, že zůstal věrný své inspiraci, rozvíjel svou myšlenku s bezohlednou důsledností, nekoketoval s módními importy, a přitom dokázal reagovat na podněty místa a času.²³⁷ Přestože jsou zde patrný některé surrealistické principy, realizace tzv.

²³⁵ ZEMINA 1969a.

²³⁶ ZEMINA 1969b, 3–16.

²³⁷ MRÁZ 1969b.

vnitřního modelu, automatismu při procesu tvorby, je konečný výsledek tohoto cyklu jiný. Medek kladl větší důraz na vymezení lidské figury. Detaily struktury obrazy ustupují obrysu, tvaru kresby či malby. Tendence k předmětovosti byla dobře patrná v objektech strojů a koulí, které jsou signifikantní pro tento cyklus. Mojmír Horyna použil ve svém textu zajímavý přírůbek. Dřívější tvorbu Mikuláše Medka přirovnal k tvorbě s rysy barokními, kde vyzoroval, že z ústředního motivu se dynamicky odvíjí celek a tehdejší Medkovu tvorbu naopak přirovnal k manýrismu. Napsal, že dílo je vědomě koncipované, kompozice je výrazně racionální a je zde patrná pluralita optických systémů (např. iluzionisticky vyvedené malované koule). Celkový výsledek díla byl podle něj odtažitý a chladný.²³⁸

Medek vystavil celkem jedenáct velkoformátových obrazů provedených v technice olejomalby a emailu vytvořených v letech 1967 až 1969. Byly mezi nimi obrazy *Pokus o portrét J. H., Stůl projektanta věží I a II, Hlava projektanta věží* a další. Jednalo se o jeho druhou pražskou výstavu; první měl v roce 1965 v Galerii Nová síň. Medek se společně se svojí manželkou také podílel na grafické úpravě katalogu k výstavě, ke které napsal úvodní slovo Bohumír Mráz.

Libor Fára / 45-69, Stop-time, 21. 11. 1969 – 14. 12. 1969

Libor Fára (1925–1988) studoval v letech 1942 až 1944 na grafické škole u Jaroslava Švába a později u Emila Filly na VŠUP v Praze. Věnoval se nejen malířské a grafické tvorbě, ale také plakátové a ilustrační. Známá je také jeho scénografická činnost spojená zejména s divadlem Na zábradlí v Praze. V této souvislosti je zajímavý příspěvek tehdejšího Fárova kolegy Václava Havla z Činoherního klubu do katalogu výstavy. V něm Václav Havel podal obšírnější charakteristiku Fárovy osobnosti. Vyzdvihl jeho smysl pro elementární hodnoty, smysl pro krásu jednotlivé věci, úctu k vnitřní svobodě a čistotě. Na druhou stranu ho obdivoval pro jeho ukázněnost, vnitřní disciplínu a cílevědomost. Považoval ho za perfekcionista a pedanta. Fárovu osobnost viděl formovanou právě svárem těchto dvou charakteristik, kdy mezi nimi vzniká napětí, mezi hmotou a duchem, záměrem a výsledkem, snem a skutečností. Výsledkem těchto dilemat byla Fárova tvorba.²³⁹ Podle recenzenta Výtvarné práce tato výstava: „...navíc zdůraznila Fárův vrozený smysl pro hudbu a svět divadla“.²⁴⁰

²³⁸ HORYNA 1969, 6.

²³⁹ HAVEL 1969.

²⁴⁰ B. M. 1970b, 4.

Ve Fárově tvorbě se prolíná celá řada stylů a tendencí. Tato výstava byla rekapitulační a zahrnovala více než dvacet pět let tvorby. Luděk Novák, který výstavu připravil, v katalogu poukázal zejména na oblasti jeho tvorby, zahrnující objekty vznikající ve čtyřicátých letech, které podle něj v sobě mají mnoho z původní surrealistické nálady. Obrazy z tohoto období zahrnovaly kompozice plné imaginativních, zoomorfních a vegetabilních tvarů. V druhé polovině 40. let společně se Zbyňkem Sekalem a Jiřím Tomanem tvořil Fára tzv. xylografické koláže plné fantastických výjevů a preludů.²⁴¹ V kresbách mohl surrealistické fantazie rozvíjet nejplnohodnotněji. Do tohoto cyklu kreseb je možné zahrnout i frotáže představující struktury dřeva. S kolážemi experimentoval hlavně za pomoci nosného média – fotografie. V cyklu lepených papírů přidával k fotografiím i barevné papíry. Díky fotografii a papírům zmizela z jeho děl kontura, kterou nahradila plocha. Libor Fára se zúčastnil s „nalezenými obrazy“ i výstavy ve Špálově galerii s názvem *Objekt*. Pracoval s kovem a dřevem, jeho práci je vlastní osobitá poetika.²⁴²

Jednou z tvůrčích etap Fárový tvorby prezentované na monografické výstavě v Galerii na Karlově náměstí, je *Cyklus hracích stolů*. Objekty ze dveří a stolů znamenaly posun v jeho tvorbě od objektu a objektových kompozic k environmentu.

Karel Pauzer, 20. 12. 1969 – 11. 1. 1970

Karel Pauzer (1936) stál již v době konání výstavy mimo dobové stylové proudy, což je zřejmé z jeho patnácti vystavených polychromovaných hliněných plastik. Pauzer se do té doby projevoval jako umělec velmi senzitivní, stálý, nepodléhající tlaku a vývoji tendenčního výtvarného projevu, přesto se již prosadil na několika výstavách domácích i zahraničních. Prestižní byla jeho účast na výstavě *Socha a město* v Liberci v roce 1969 a *Nová figurace* v Mánese v roce 1969. Pauzer je expresivní animalista. Jeho zvířata vyjadřují silné emocionální zážitky – hrůzu, bolest, něhu a aroganci. Eva Petrová se domnívala, že Pauzer obnažil lidskou duši a ukázal její živočišnou podobu. Považovala obraz zvířete u Pauzera za prvotní ideograf.²⁴³

²⁴¹ KLIMEŠOVÁ 2010, 71.

²⁴² NOVÁK 1969a.

²⁴³ PETROVÁ 1969a.

Jan Kubíček, 20. 12. 1969 – 11. 1. 1969

Jan Kubíček (1927–2013) vystavil ve Špálově galerii obrazy z let 1967 až 1969 a *Variabilní systém elementů v pozitivu a negativu* z roku 1969. Tento systém skládající se ze čtyř geometrických obrazů byl také, jako originální serigrafie, součástí výstavního katalogu, ke kterému napsal úvodní slovo Jiří Padrta. V něm se zmínil o současné tvorbě umělce, kterého na výstavě zastoupily nejenom přísně geometrické obrazy a objekty, které vycházely z abstraktní konstruktivistické typografie prezentované na výstavě v roce 1966 s názvem *Obraz a písmo*, ale objevily se i návrhy více plastické a prostorové (*4 mutační možnosti prostorového elementu L* z roku 1965–69 a *Variace čtverců v pozitivu a negativu* z roku 1968). Podle Padrty byla u vystavených obrazů patrna redukce barevnosti. Zbyla pouze černá a bílá, pozitiv a negativ. Všechny černé a bílé formy byly vyvozeny ze čtverce.²⁴⁴

Stanislav Kolíbal, 22. 1. 1970 – 15. 2. 1970

Kresby a plastiky byly předmětem samostatné výstavy Stanislav Kolíbala (1925) ve Špálově galerii na přelomu ledna a února 1970. V rozkládacím katalogu o velikosti formátu A3 byl uveden seznam třiceti sedmi exponátů a jeho součástí byla i černobílá obrazová příloha, kde na první straně byla umístěna fotografie díla s názvem *Pocita Japonsku*, bronzu vyhotoveného pro československý pavilon v Ósace. Fotografie do obrazové přílohy katalogu pořídil Jan Svoboda.

V Kolíbalově abstraktní plastice vidíme zhmotnělý řád a projevy jeho porušování, narušování stereometrie a rovnováhy. Plastiky se nahýbají, lámou a vychylují. Vzbuzují pocit nedokonalosti. To bylo hmatatelné ve vystavených dílech (např. *V zákrytu*, *Osten*, *Ubývající čtverec* a *Pouto*). Chalupecký k jeho dílu uvedl, že by se dalo nazvat filozofickým, že není spontánním projevem talentu, ale výsledkem racionálního uvažování s výtvarnou intuicí.²⁴⁵

Eva Kmentová, Stopy, 17. 3. 1970

Jednalo se pouze o jednodenní výstavu, o jakousi performanci, kdy Eva Kmentová (1928–1980) položila napříč podlahou prvního patra galerie sádrové odlitky svých nohou. Tyto sádrové stopy končily u velké prosklené stěny směrem do Národní třídy. Ludmila Vachtová popisovala situaci

²⁴⁴ PADRTA 1969c.

²⁴⁵ CHALUPECKÝ 1994, 91.

v galerii takto: „Uvnitř je nabitě a tísnivě veselo, jak to tehdy, za přituhující normalizace, při veřejných podnicích, bývalo. Protože je známo, že má Eva ráda Alberta Camuse, chápou někteří tento zhmotnělý záznam pochodu nikam jako osobní příspěvek k mýtu o Sisyfovi, jiní přijímají zastavené kroky jako podobenství všeobecného ztroskotání. Všechny možnosti asociací zůstávají otevřené.“²⁴⁶

Otakar Slavík, 19. 3. 1970 – 12. 4. 1970

Slavík (1931–2010) pokrýval barvou celou plochu plátna. Měl mimořádný smysl pro barvu. Jeho obrazy obsahovaly dvě konstanty. První, že pokrýval obrazovou plochu pravidelným rastrem barevných skvrn. Tyto plošky podle požadovaného výrazu buď zvětšoval, nebo zmenšoval. Obligátní druhou konstantou byla přítomnost lidské figury, která vstupuje do obrazového rastru. Figura bývala většinou umístěna na plátně bez respektování zemské přitažlivosti. Často se vznášela. Není determinovaná ani sociálně, politicky či jinak. Má pouze svoji entitu. To Slavík doložil na svých sedmnácti vystavených velkoformátových olejomalbách. Obrazy s názvem *Svlékající se*, *Spící* a *Ležící* nejlépe svědčí o tom, že figury jsou zbaveny výtvarné podstaty a tělesnosti a jsou umístěny do univerzálního prostoru barevného rastru.²⁴⁷

Ivan Jirous považoval Otakara Slavíka za umělce starého typu, pro kterého je nejdůležitější smyslové okouzlení z pozorovaných jevů. Tomu konvenovaly i „figurativní“ názvy jeho obrazů (např. *Model v ateliéru*, *Půl akt* apod.). Jirous považoval rastr, který Slavík ve své tvorbě užíval, za jakýsi závazný kánon, který ale umělce mnohdy dováděl k čistě formalistickým řešením, která mu nebyla blízká.²⁴⁸

Karel Nepraš, Račte točit! 20. 3. 1970 – 12. 4. 1970

Podnětem k pojmenování výstavy se stal objekt nazvaný *Račte točit!* z let 1967–69. Jan Kříž v katalogu popsal, že v trupu objektu jsou vertikálně nad sebou umístěny dvě hlavy, kterými lze pomocí jednoduchého klikového převodu střídavě pohybovat. Tento objekt vyjadřuje podstatu tvorby Karla Nepraše (1932–2002). Satirické obrazce a zpodobení, kterým nechybí

²⁴⁶ VACHTOVÁ/BREGANTOVÁ 2006, 84.

²⁴⁷ MILER 1970b.

²⁴⁸ JIROUS 1970a, 5.

stopa humoru. Vystavené objekty byly vytvořené z drátů, textilu, průmyslových odpadků a umělých hmot. Nepraš se na výstavě podílel 14 sochami z kovu nebo litiny (např. *Rodina*, *Dialog IV*, *Figura s náplní I–III*, *Račte točit I a III*) a 3 lepty (*Knedlíky se zelím*, *Nepříjemná situace*) a 12 kresbami z období let 1967–1970. Jan Kříž zařadil dílo Karla Nepraše do proudu poabstraktní asambláže založené na satirické grotesce.²⁴⁹ Jirous vymezil cestu Neprašova umění třemi mezníky. Prvním z nich byla výstava v Galerii na Karlově náměstí v roce 1963, která přinesla konfigurace zpracovávající materiál z ušlechtilých kovů napodobující strukturu biologických tkání. Jirous se domníval, že byla inspirovaná dozvuky existencialismu u umělce. Druhým mezníkem byla etapa červených figur, které měly již biologickou strukturu. Poslední fází byly litinové odlitky obrysů lidských hlav a těl, které byly součástí různých mechanických zařízení. Svět Neprašových morbidních výtvorů byl zrcadlem našeho světa skutečného.²⁵⁰

Václav Cígler, 17. 4. 1970 – 10. 5. 1970

Václav Cígler (1929) se celoživotně věnuje skleněné plastice. Vytváří čistě geometrické tvary. Jeho výtvary nejsou užitnými předměty, jsou určeny k obdivování. Tyto geometrické tvary jsou často doplněné o světelné efekty, jindy Cígler vytváří díla složená jen z neonových trubíc. Jindřich Chalupecký v katalogu uvedl, že Cíglerovy plastiky by se daly přiřadit k tomu, co dostalo jinde název „primární struktura nebo minimální umění“.²⁵¹ Na výstavě bylo představeno 8 kreseb obsahujících různé objekty, projekty a návrhy land-artu s autorovým doprovodným textem (*Průchozí řez do krajiny x pohled a řez*, *Světelná plastika vytvářená světlomety*, *Světelná rýha v krajině*, *Světelný bod s pulsujícím světlem v úrovni dlažby* a další).

O instalaci Cíglerovy výstavy se mimoděk rozhořel na stranách Výtvarné práce spor (byť korektně vedený) mezi Jindřichem Chalupeckým a Jiřím Padrtou. Druhý jmenovaný napsal kritiku, která se týkala vystavených projektů land-artu a zamýšlených objektů s tím, že postrádají dokumentační věrohodnost a jsou to jen projekty, u nichž autor nikdy neuvažuje o realizaci. Chalupecký nesouhlasně reagoval v tom smyslu, že Cíglera stála výstava i tak spoustu peněz a že je naprosto nereálné vystavit některé objekty či realizovat land-artové projekty. Padrta nakonec uznal Cíglera za světového tvůrce v oblasti šperkařství a sklářství a upřesnil, že

²⁴⁹ Kříž 1970.

²⁵⁰ JIROUS 1970b, 5.

²⁵¹ CHALUPECKÝ 1970b.

se ho nechtěl svojí kritikou dotknout, ale trval na tom, že umělec měl některé objekty či projekty alespoň v modelech naznačit.²⁵² Padrta dále v recenzi uvedl, že Cígler patří k typu umělců, kteří průkaznost svých nápadů na výstavě nejsou schopni doložit a postrádají tudíž v galerii smysl (například neónový kruh nebo maketa skleněných sloupů). Výstava byla podle Padrty pouhou dokumentací takových neuskutečněných realizací.²⁵³ Tuto tezi potvrdil později i sám Chalupecký v doslovu své knihy *Na hranicích umění*, kde uvádí, že Cígler projektoval již v 50. letech díla rozprostírající se v krajině, zářící rýhy, zrcadlové stopy ve vodní hladině apod., tedy díla povahy land-artu, která vznikla v době, kdy ještě neměla tato tendence v umění ani pojmenování. Tato díla se však nedala technicky provést.²⁵⁴

Naděžda Plíšková, Grafika-sochy 1968 – 1970, 17. 4. 1970 – 10. 5. 1970

Podle Ivana Jirouse, který tuto výstavu kriticky reflektoval, se poslední tvorba Plíškové (1934–1999) posunula od „artistního manýrismu složitě zašifrovaných dějů a nápovědí k stále sílícímu pocitu utkvělé konkrétnosti“.²⁵⁵ Vystavená díla z období posledních dvou let však inklinovala více k persifláži a ironii. Plíšková ve svých dílech často užívala gastronomického námětu. Plíšková ironizovala každodenní banalitu. Mezi třiceti pěti díly byla například díla s názvem: *7 litrů gulášové polévky*, *Vepřová kotleta přírodní*, *Jablíčko* nebo *Malé pivo*. Většina exponátů byla vytvořena technikou suché jehly a leptu. Jirous považoval tvorbu Plíškové za pop-art s evropskou polohou a specifickým citem. Jiří Padrta pokládal dílo umělkyně za esteticky podobné dílům Jiřího Koláře. Chválil ji za opuštění určité chladné technické hladkosti a umnosti.²⁵⁶ Chalupecký považoval Plíškovou za ženskou paralelu umění jejího manžela Karla Nepraše. Mají podobné téma, tedy osud člověka v moderní společnosti. Jenom humor obou je odlišný. Tam, kde je Nepraš drsný a tragický, je Plíšková jemná a jízlivá.²⁵⁷

Vladimír Kopecký, 17. 4. 1970 – 10. 5. 1970

Vladimír Kopecký (1931) vystudoval u Josefa Kaplického na VŠUP obor sklářské výtvarnictví. Jeho spolužáky byli například Jiří John, Václav Cígler, manželé Roubíčkovi nebo Adriana

²⁵² CHALUPECKÝ 1970c, 5.

²⁵³ PADRTA 1970, 5.

²⁵⁴ CHALUPECKÝ 1990, 150.

²⁵⁵ JIROUS 1970b.

²⁵⁶ PADRTA 1970, 5.

²⁵⁷ CHALUPECKÝ 1994, 126.

Šimotová. Stal se úspěšným výtvarníkem-sklářem, ale kvůli nedostatku uplatnění se stále více věnoval malbě a grafice. Kopecký sám sebe považuje především za malíře, přestože je hlavně v zahraničí známější jako sklář. Kopecký podle vlastního tvrzení sklo nenávidí, ale zároveň je k němu stále přitahován. Sklo pro něj není subjektem vyjádření, ale pouze prostředkem k dosažení neznámých cílů.²⁵⁸

Výstava ve Špálově galerii se ale nevěnovala sklu, ale jednomu ze směrů Kopeckého tvorby, a to geometrismu. Chalupěcký o vizuální podobě jeho díla tvrdil, že na obrazech nejdříve padne do očí protiklad prostorové dynamiky a statické geometrické kresby. To lze doložit třeba vystaveným velkoformátovým obrazem nazvaným *Velké sloupy* z roku 1968 nebo *Lešení* z roku 1969. Jindřich Chalupěcký na stránkách Výtvarného umění k dílu Kopeckého uvedl, že jeho obrazy jsou udělány nedovoleným způsobem. Následně vyjmenoval všechny prohřešky autora, kterých se dopustil proti vnitřní jednotě uměleckého díla. Například nesoulad mezi statickou geometrickou kresbou a prostorovou dynamikou, převrácená perspektiva, porušování principu estetičnosti, různá míra pastóznosti na jednom díle apod. Svoji úvahu zakončil slovy: „Zůstává na divákovi, aby se vyrovnal se svárem těchto obrazů sám, ze svých sil.“²⁵⁹ Jiří Padrta si kladl otázku, co lze od výtvarníka čekat dál. Tedy zda se autor vydá směrem k dekorativnímu umění, nebo k minimálním senzitivním architektonickým formám.²⁶⁰ Václav Erben, který se s odstupem téměř třicet let k tvorbě Kopeckého vrátil, uvedl, že považuje jeho tvorbu 70. let za vyhranění se proti dobově aktuální nové citlivosti, kterou demonstroval například výběrem netradičního podkladového materiálu – průmyslově vyráběného linolea, které pomocí barvy a kresby dotvářel do podoby monumentálních budov a prostorů.²⁶¹

František Hudeček, 14. 5. 1970 – 7. 6. 1970

Retrospektivní výstavu Františka Hudečka připravila Eva Petrová. K vystavení zajistila z různých českých galerií a soukromých sbírek přes sedmdesát děl, která postihují období Hudečkovy tvorby mezi lety 1931 a 1969. Průvodní slovo do katalogu si napsal Hudeček (1909–1990) sám. V něm se věnoval vlastní tvorbě od roku 1931 a popsal podrobněji okolnosti, za nichž vznikaly jeho ikonické a přelomové obrazy.²⁶² K tvorbě malíře Hudečka uvedla Eva

²⁵⁸ KOPECKÝ 1999.

²⁵⁹ CHALUPECKÝ 1970a, 338–341.

²⁶⁰ PADRTA 1970, 5.

²⁶¹ ERBEN 1970, 20.

²⁶² PETROVÁ 1970b.

Petrová: „Navazuje na poslední fáze poválečné, kdy směřoval ke geometrickému řádu tvarů v mozaikovitě členěných barevných hodnotách.“²⁶³

„Pln zoufalé netrpělivosti jsem se několikrát rozběhl v různých stylech, samozřejmě nemoha se zbavit vlivu těch obrazů, které jsem miloval. Ale brzy jsem přišel k vědomí, že takto nedoběhnu nikam. Že jediné tehdy, nakročím-li na stezičku, po které ještě nikdo nešel, někam dojdu a něco najdu.“²⁶⁴ Tato věta z katalogu pravdivě popisuje uměleckou cestu a hledání oné „stezičky“ Františka Hudečka. Zpočátku se zhlédl v realistické tvorbě, ale kolem roku 1932 ho silně oslovil surrealismus. Až na počátku 40. let pod vlivem Chalupeckého, jeho statě z roku 1940 s názvem „Svět, v němž žijeme“ a výtvarných názorů kolegů – malířů ze Skupiny 42 se začal věnovat zobrazování pražských periferií, ohrad, vnitrobloků, libeňskému plynojemu apod. V poválečném období doznávalo civilistické období a začala se rodit nová geometrická a fantaskní tendence jeho tvorby přecházející až po polohy pop-artu.

Adriena Šimotová, 11. 6. 1970 – 12. 7. 1970

Na své druhé výstavě ve Špálově galerii vystavila po dvou letech Adriena Šimotová (1926–2014) třináct velkoformátových obrazů z let 1968 až 1970 v technice malby temperou na sololitu. Úvodní slovo napsal Karel Miler a grafickou úpravu katalogu navrhl Václav Boštík. Z názvu obrazů bylo patrné, že Šimotová zachycuje svým štětcem především všední okamžiky každodenního života (*Česání, Očista, Mytí vlasů* apod.).²⁶⁵ Recenzent Výtvarné práce poznamenal, že v díle autorky jsou patrné některé šimovské rysy.²⁶⁶ Typickými rysy její tvorby byly lyričnost, grafičnost a poetičnost.

4.7.1 Skupinové výstavy současného umění

IV. výstava Skupiny Mikuláša Galandu, 2. 7. 1965 – 25. 7. 1965

Výstava se v Praze objevila po své premiéře v Bratislavě. V Praze se představilo devět, do té doby méně známých slovenských umělců. Jednalo se o Andreje Barčíka (1928–2004), Antona Čutka, Rudolfa Krivoše (1933), Vladimíra Kompánka (1927), Milana Láluhu (1930), Milana

²⁶³ PETROVÁ 2009, 21–22.

²⁶⁴ HUDEČEK 1970.

²⁶⁵ MILER 1970a.

²⁶⁶ B. M. 1970a, 4.

Paštéku (1931–1998), Andreje Rudavského (1933–2016), Ivana Štubňu (1926–1994) a Pal'a Tótha (1928–1988). Svými malířskými i sochařskými díly, kterých bylo osmdesát devět, zaplnili celou galerii. Umělci narození kolem roku 1930 založili Skupinu Mikuláša Galandu v roce 1957. Nabízí se tedy srovnání s českými skupinami založenými v té době (Maj 57, M-57, Trasa, Brno 57 ad.). Výstavní komise Galerie Václava Špály se tentokrát nepodílela na rozvržení exponátů. Expozici připravila komise složená ze známých slovenských výtvarníků, např. Ladislav Guderny a Vincence Hložníka.²⁶⁷

Skupina 4, 11. 2. 1966 – 6. 3. 1966

Další ukázkou slovenského umění ve Špálově galerii se prezentovala Skupina 4, která zahrnovala čtyři malířky z Bratislavy blízké si věkem, školením v Praze (UMPRUM, AVU) a výtvarným názorem. Skupina 4 byla založena v roce 1958 jako jedna ze slovenských tvůrčích skupin. Jednalo se o Olgu Bartošíkovou (1922), která byla členkou Skupina 4 od jejího založení. Studovala na AVU v Praze u Jána Želibského. V galerii vystavila dvanáct velkoformátových obrazů vyhotovených kombinovanou technikou. Její obrazy – lapidární figury malované značně expresivně – nepostrádaly vehementní malířský projev (*Katedrála III, Mlčanie*). Další členkou byla Jarmila Čihánková (1925), která se školila u Jana Baucha a Antonína Pelce na UMPRUM. Malířka předvedla soubor třinácti děl nazvaných *Kinetická malba a kinetická kresba* z let 1965–1966. Tato díla připomínala vzorníky lidové ornamentiky sestavené do geometrické abstrakce. Obrazy Tamary Klimové (1922–2004) vykazovaly v konfrontaci s ostatními nejvíce klidu a vyrovnanosti (*Život II, Příroda II*). Viera Kraicová (1920–2012) svými čtrnácti díly připomněla tvorbu Paula Kleea, kterou se zřejmě nechala volně inspirovat.

Text katalogu pochází od Tomáše Štrause, který se nebál v úvodním slovu k výstavě označit československou tvorbu 50. let za ustrnulou estetickou konvenci a bezpohlavní jednotu malířů a řemeslníků.²⁶⁸

IV. výstava skupiny Etapa, 6. 5. 1966 – 29. 5. 1966

Členové skupiny Etapa na své čtvrté výstavě předvedli sedmdesát devět malířských a sochařských děl. Mezi vystavující členy byli Eva Brýdlová (1926), Aleš Grim (1927–1994),

²⁶⁷ MOJŽÍŠ 1965.

²⁶⁸ ŠTRAUS 1965.

Ivan Gruber (1929), Alena Honcová (1929), Václav Kiml (1928–2001), Jaroslava Pešicová (1935–2015), František Pacík (1927–1975), Milan Obrátil (1929–2009), Josef Klimeš (1928–2018), Miroslava Kocmanová (1932), František Ronovský (1910–1957), Zbyněk Slavíček (1932–2012), Otakar Synáček (1931–2005), František Štorek (1933–1999) a Karel Teissig (1925–2000). Katalog byl koncipován jako obrazová příloha se seznamem položek, bez textu. Z recenze Jiřího Padrty vyplynulo: „Ze sochařů výstavy stojí daleko v popředí František Pacík se svou jedinou zastoupenou plastikou z roku 1966.“²⁶⁹

Šmidrové, 1. 6. 1968 – 30. 6. 1968

První pražskou výstavu Šmidrů připravil a text k výstavě napsal historik umění a výtvarný kritik Jan Kříž. Skupina Šmidrů se v době výstavy skládala z výtvarníků Bedřicha Dlouhého (1932), Karla Nepraše (1932–2002) a Jaroslava Vožniaka (1933–2005), hudebníka Rudolfa Komorouse (1931) a teoretika Jana Kříže (1935). Vystavená díla byla typickým projevem estetiky divnosti v tvorbě Šmidrů. Ke „šmidřím estetiky divnosti“ Jan Kříž uvedl, že: „... je otevřeným programem skupiny navazující na surrealismus a že jejím záměrem je šokovat, transformovat spor viděného a představovaného, daného a sněného. Inspiračním zdrojem se jí podle Kříže stávají charakteristické zkušenosti z českého prostředí, z určitého českého humoru a nezaměnitelných reakcí na něj“.²⁷⁰ Tuto tezi naplnilo třicet jedna výtvarných děl, převážně v technice asambláže a kresby. Ucelený text zahrnující estetiku divnosti v celé její šíři a chronologické posloupnosti můžeme najít ve Výtvarném umění č. 1 z roku 1967. Autor zde sledoval historický vývoj a výskyt slova divnost od 50. let 20. století a podal svůj výklad slova v kontextu tvorby Šmidrů. V jistém okamžiku již přestává být pojem divnosti specifickým průmětem praktického životního postoje a nabývá nových hodnot v kontextu výtvarné práce Šmidrů.²⁷¹ Ve Výtvarné práci vyšly dvě recenze, jedna z pera Arsena Pohribného a druhá od Bohumíra Mráze. Oba kritizovali dobově obvyklý jev, kterým byla absence katalogu k datu vernisáže. Oba rovněž kritizovali malý počet vystavených děl a nerovnoměrnost zastoupení jednotlivých autorů (převažovala díla J. Vožniaka) a také prezentaci starších děl.²⁷² Podle mého názoru byli autoři zastoupeni na výstavě zcela rovnoměrně, jak vyplývá ze seznamu vystavených prací. Dlouhý byl představen devíti objekty (*Objekt 1963, Objekt 68B, Studie 66*

²⁶⁹ PADRTA 1966a, 4.

²⁷⁰ KŘÍŽ 1968, 1–17.

²⁷¹ KŘÍŽ 1967, 1–13.

²⁷² MRÁZ 1968b, 4–5.

a další), Nepraš deseti kresbami (např. *Všechno je v kouli*, *Knedlíky se zelím*) a Vožniak jedenácti díly, převážně asamblážemi (*Drákula*, *Poklad*, *Žlutá krajina*).²⁷³

Arsen Pohribný k výstavě napsal, že mu vadilo několik věcí. Jedna z nich byl nízký počet exponátů a to, že opět nebyl k datu zahájení výstavy k dispozici katalog, což, jak uvedl, se tehdy stávalo už jakýmsi nepsaným pravidlem. Také mu vadilo, že někteří autoři vystavují nedokončené věci. Naopak ho příjemně překvapily velké malované asambláže od Jaroslava Vožniaka, které považoval za to nejlepší, co bylo vystaveno.²⁷⁴

Klub konkrétistů, 5. 7. 1968 – 28. 7. 1968

Šestá výstava Klubu konkrétistů se konala ve Špálově galerii v Praze v létě roku 1968. Překvapivě vysoký byl počet vystavujících. Jenom členů Klubu konkrétistů bylo k datu konání výstavy třicet sedm z Československa a k tomu dvacet devět členů ze zahraničí (Itálie, Anglie, Japonsko, Holandsko). Teoretický klubový vůdce Arsen Pohribný připravil k výstavě třístránkový výklad pojmu slova „konkrétní“ s odkazem na tvorbu Klubu konkrétistů. Mezi známé umělce, kteří se výstavy zúčastnili, patřili Jiří Bielecki (*Grafitabily*), Jiří Hilmar (*Optický reliéf I a II*), Dalibor a Ivan Chatrní (*Perforovaná grafika, Fotografika*), Radek Kratina (*Šest polí vertikál, Evoluce I*), Eduard Ovčáček (*Čtverec, Plastika*) a jiní.²⁷⁵

4.7.2 Výstavy současného českého a zahraničního užitého umění

Sklo, 18. 11. 1966 – 11. 12. 1966

První výstava užitého umění se v galerii odehrála na přelomu listopadu a prosince 1966. Mezi osmi vystavovateli najdeme již tehdy význačné návrháře skla, např. Stanislava Libenského s Jaroslavou Brychtovou, Václava Cíglera, Pavla Hlavu, Vladimíra Jelínka, Vladimíra Kopeckého, Dagmar Kudrovou a Břetislava Nováka. Tito umělci se postarali o přehlídku šedesáti pěti děl ze skla, a to jak užitého (souprava pohárů od Dagmar Kudrové), tak i uměleckého, volného, např. vázy od Cíglera (*Souhlas, Plastika, Váza*), Hlavy a vitráže od Brychtové a Libenského (*Plastika, Vitráž*).

²⁷³ MRÁZ 1968b, 18–19.

²⁷⁴ POHRIBNÝ 1968b, 4.

²⁷⁵ POHRIBNÝ 1968c.

Katalog vyšel jen se seznamem vystavených prací a krátkými životopisy umělců, včetně redukováné obrazové přílohy.²⁷⁶ Andrea Bohmannová vyzdvihla výstavní koncepci Jaroslavy Mrázové, která exponáty nasvítala třemi druhy světla.²⁷⁷

Stříbrný šperk 1968. Výstava výsledků I. mezinárodního sympozia v Jablonci nad Nisou, 23. 7. 1968 – 19. 8. 1968

Špálova galerie vystavila ve svých prostorách stříbrné šperky, které byly předtím prezentovány na nově založeném I. mezinárodním sympoziu s názvem Stříbrný šperk v Jablonci nad Nisou ve dnech 23. 7. 1968–19. 8. 1968. Vznik nového sympozia si vynutil výrazný nárůst skupiny výtvarníků, kteří se věnovali šperkařství a stříbrnictví a potřeba oddělit tyto výtvarníky od keramiků, se kterými měli od roku 1965 společné sympozium v Bechyni. Podle Věry Vokáčové si založení sympozia vyžádala také skutečnost, že stále narůstala skupina umělců, kteří měli srovnání své tvorby v mezinárodním kontextu. Sympozium na rozdíl od výstav a publikací, dává podle Vokáčové lépe poznat nejen výsledky tvůrčí činnosti jednotlivých umělců, ale také způsob jejich práce, osobitý přístup k řešení úkolu, učí respektovat práci druhých, poskytuje příležitost k řešení nejen praktických, ale i teoretických otázek a názorů. V galerii byly předloženy šperky od sedmi zahraničních umělců a sedmi českých. Ze zahraničních umělců přijal účast Bruno Martinazzi (1923) z Itálie, který měl za sebou již několik mezinárodních ocenění, dále to byl německý umělec Hermann Jünger (1928–2005), který za svou tvorbu obdržel stříbrnou medaili Jablonec 68, Elisabeth Kodré-Defner (1931–2017) s manželem Helfriedem Kodré (1940) z Rakouska a švýcarský šperkař Othmar Zschaler (1930). Z východního bloku přijel polský šperkař Jerzy Zaremski (1919–1986), Florica Farcasu (1909) z Rumunska a Manaba Magomedova ze SSSR (1928–2013). Z československých zástupců to byl Josef Symon (1932), Anton Cepka (1936), Pavel Krbálek (1928–2015), Helena Frantová (1928), držitelka I. ceny v soutěži Jablonec 68, Libuše Hlubučková (1936), Darina Horváthová (1940), Jaroslav Kodejš (1938), výtvarník Muzea skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou, Blanka Nepasická (1938–1992) a Eleonora Rejtharová (1939), návrhářky bižuterie v Jablonci nad Nisou.²⁷⁸

²⁷⁶ Sklo. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 18. 11. 1966–11. 12. 1966. Praha 1966.

²⁷⁷ BOHMANNOVÁ 1966, 4.

²⁷⁸ VOKÁČOVÁ 1968.

Podle slov Věry Vokáčové si založení sympozia vyžádala skutečnost, že stále narůstala skupina umělců, kteří se profesionálně zabývali šperkařstvím a kteří měli srovnání své tvorby v mezinárodním kontextu. V galerii byly předloženy šperky od sedmi zahraničních umělců a sedmi českých.²⁷⁹

Barbora Gasch, 6. 4. 1968 – 28. 4. 1968

Západoněmecká zlatnice Barbora Gasch (1942) dostala příležitost vystavit své šperky a jiná šperkařská díla. Narodila se v Darmstadtu a zde se také vyučila zlatnicí. Poté studovala dva semestry na Vysoké škole výtvarných umění v Berlíně a následně od roku 1967 do roku 1968 na UMPRUM v Praze. Byla tedy nějaký čas napojena na československou uměleckou scénu.

Na výstavě předvedla dvacet osm kusů různých artefaktů: náhrdelníky, prsteny manžetové knoflíčky, brože, závěsy a další předměty především ze zlata a stříbra. Některé ze šperků měly antropomorfní surrealistickou podobu pro šperk ne zcela typickou. Najdeme mezi nimi třeba náušnice stylizované do podoby lidského oka apod. Katalog obsahuje životopis autorky a seznam vystavených šperků, včetně popisu a materiálu, ze kterého byly vyrobeny.²⁸⁰

4.8 Jiné výstavní aktivity

Kupte si, půjčte si obraz, sochu, 19. 5. 1967 – 13. 6. 1967 a 11. 11. 1967 – 14. 1. 1968

Na přelomu května a června 1967 a později ještě dvakrát, společně se souběžnou výstavou Evy Brýdlové a následně s výstavou Otakara Slavíka, probíhala ve Špálově galerii výjimečná akce. Nepovažuji za úplně správné tuto aktivitu řadit mezi výstavy, ačkoli se o výstavu zčásti jednalo. Prezentovány byly v rámci této akce obrazy a sochy mnoha českých malířů a sochařů. Akce měla charakter „výzvy koupěchtivým zákazníkům“. Těch ale mnoho nebylo. Z krátké pozvánky vyplynulo, že Špálova galerie hledala nejvhodnější způsob, jak nabídnout k prodeji umělecké předměty veřejnosti. Galerie nabízela také možnost si obrazy nebo sochy domů za mírný poplatek zapůjčit (1 % z ceny díla, nejméně však 20 Kčs měsíčně). Budoucí kupující měl tak možnost si vyzkoušet, jak bude dílo působit v daných bytových podmínkách. Heslem akce bylo, že umění nepatří jen do galerií, ale hlavně do domácností a že umělci netvoří díla jen pro

²⁷⁹ VOKÁČOVÁ 1968.

²⁸⁰ GASCH 1968.

vystavování nebo pro nákupy Národní galerie, ale pro lidi. Galerie zřídila stálý grafický kabinet a depozitář obrazů a soch, které budu k prodeji. Špálova galerie se zaručila za vysokou uměleckou úroveň nabízených uměleckých děl. Z této aktivity galerie vyplývá, že měla zájem vybudovat si určitý okruh českých kupců a vzkřísit soukromé sběratelství moderního umění.²⁸¹

V časopisu *Výtvarná práce* na tuto akci reagoval Karel Miler a také Bohumír Mráz, který se obecně pozastavil nad současnou praxí výstavních síní, týkající se prodejních výstav. Vadilo mu, že nejsou uváděny kupní ceny výtvarných děl. Kromě jiného považoval údaj kupní ceny za dokumentačně, resp. historicky významný. Upozornil také na to, že absence „cenovky“ díla může od koupě exponátu odradit řadu lidí, kteří nenajdou odvahu ptát se na cenu galerie. Navíc díky vystaveným cenám neztratí zájem o koupi exponátů řada lidí, kteří by jinak nenašli odvahu si o cenu požádat v galerii. Doporučil, aby se katalogy u prodejních výstav tiskly barevně a na lepší, kvalitnější papír. Mráz dále konstatoval, že by se výsledky prodejnosti exponátů u jednotlivých galerií měly publikovat.²⁸²

Západoněmecká a západoberlínská avantgarda Lidicům, 4. 7. 1968 – 28. 7. 1968

Galerista René Block uspořádal od 22. října 1961 do 17. října 1961 ve své západoberlínské galerii výstavu s názvem *Hommage à Lidice*. Na ní se sešlo dvacet jedna avantgardních německých malířů. Vystavená díla věnovali tito umělci obci Lidice. Nejednalo se o první vlnu darů lidické galerii. Tento soubor obohatil již darované soubory francouzských, anglických, lucemburských, maďarských a sovětských umělců. Mezi jednadvaceti dary byla výtvarná díla od tak slavných umělců, jako např. Josepha Beuyse (1921–1986), Gerharda Richtera (1932) nebo Wolfa Vostella (1932–1998). Komisaři Špálovy galerie Jindřichu Chalupěckému se podařilo tato díla získat k zápůjčce a po sedmi letech opět vystavit, tentokrát v Praze.²⁸³ Mezi vystavenými věcmi byl například ikonický obraz od Gerharda Richtera *Strýc Rudi* z roku 1965, objekt od Josefa Beuyse s názvem *Pro Lidice*; 1962 a objekt *Hommage à Lidice* z let 1959 až 1967 od Wolfa Vostella. René Block ještě opakovaně v roce 1997 předal obci Lidice další soubor darů v podobě jednatřiceti uměleckých děl.²⁸⁴

²⁸¹ Informace čerpány z textu nedatované pozvánky na akci *Kupte si, půjčte si*.

²⁸² MRÁZ 1967c, 4.

²⁸³ CHALUPECKÝ 1968.

²⁸⁴ <http://www.lidice-memorial.cz/pamatnik/galerie/>, vyhledáno dne 23. 1. 2019

Vznik galerie souvisí se zájmem o poválečnou obnovu bývalé obce a s připomínáním si jejího tragického osudu. K 25. výročí vypálení Lidic uspořádal britský lékař a politik Barnett Stross (1899–1967), zakladatel hnutí „Lidice budou žít“, sbírku evropských umělců pro Lidice. Sbírkou umělců demonstrovaly mezinárodní solidaritu v protiválečném úsilí. Správou a uspořádáním sbírky byla pověřena Středočeská galerie, která sbírky umísťovala ve svých objektech a v Kulturním domě v Lidicích.²⁸⁵

Na tomto místě by bylo vhodné připomenout výstavu konanou v Galerii Vincence Kramáře s názvem *Dárci lidické galerie*, která se uskutečnila od 26. 10. 1971 do 21. 11. 1971. Představila podobný počet děl od třiceti čtyř západoberlínských umělců. Tito umělci věnovali rovněž svá díla prezentovaná na výstavě Galerii obce Lidice jako připomínku míru a solidarity mezi národy. Díla, která byla k vidění, nespojoval žádný formální jednotící výraz, ale spíše humanistické poselství a snaha o překonání minulosti. Jednalo se v obou případech o obrazy, kresby, sochy, zastoupen byl expresionismus, surrealismus, pop-art a jiné směry.²⁸⁶

4.9 Shrnutí činnosti Galerie Václava Špály v Praze

V prosinci 1964 se konal II. sjezd Svazu československých výtvarných umělců. Tento revoluční a přelomový sjezd byl pro činnost Galerie Václava Špály velmi přínosný. Do čela Svazu byl zvolen Adolf Hoffmeister. Do funkcí místopředsedů byli následně zvoleni Stanislav Libenský, Jiří Kotík, Arnošt Paderlík a další. Nová jména ve Svazu naznačila, že lze následně čekat i obsahové změny v kulturní politice státu a v obsazeních jednotlivých galerií. V únoru 1965 byli ÚV SČSVU jmenováni noví členové výstavní komise Galerie Václava Špály. Jednalo se o Václava Cíglera, Jindřicha Chalupického, Miloslava Chlupáče, Vladimíra Janouška, Čestmíra Kafku, Evu Petrovou, Františka Ronovského. V dubnu 1966 k nim přibyl Pavel Hlava a v roce 1967 Eva Kmentová, Vladimír Kopecký a Jiří Balcar. V témže roce výstavní komisi naopak opustil Miloslav Chlupáč.²⁸⁷ Galerie odvážně rozvinula ve své době unikátní výstavní program a stala se známou síní s mezinárodním ohlasem. Ideovými zdroji výstavního programu se stalo moderní české umění. Galerie se rovněž soustředila na umělecké osobnosti, které nemohly být nebo nebyly z různých důvodů vystavovány po roce 1948. Chalupický, povšimneme-li si pozorně realizovaných výstav, upřednostňoval spíše autory inklinující k nové figuraci a pop-

²⁸⁵ DVOŘÁK 1967.

²⁸⁶ FIALA 1971.

²⁸⁷ MAYEROVÁ 1997, 12.

artu. Možná se řídil slovy Roberta Rauschenberga o nevyplněné mezeře mezi životem a uměním, v níž se pokusil Chalupický svými výstavními aktivitami usídlit a přiblížit se tak české realitě prostředky ryze výtvarnými. Dokladem toho právě byly výstavy autorů inklinujících k nové figuraci a pop-artu, nebo výstava s názvem Někde něco. Nositelé informelních tendencí v malířství vystavovali – jak ještě uvidíme – spíše jinde, např. v Galerii Nová síň.

Zásadním ideovým textem a programem Galerie Václava Špály se stala stat' vydaná galerijní redakcí pod názvem „Co budeme vystavovat“. Tento program obsahoval následující premisy: výstavy se budou v galerii konat jednou měsíčně. O tom, co se bude vystavovat, bude rozhodovat jedině a výlučně výstavní komise ve složení Václav Cígler, Jindřich Chalupický, Miloslav Chlupáč, Vladimír Janoušek, Čestmír Kafka a František Ronovský. Výstavní koncept předpokládal, že v každé jednotlivé místnosti galerie bude samostatný výstavní program, přičemž výstavní místnost v 1. patře měla být vyhrazena pro výstavy monografické. Přízemí bylo vyčleněno několika menším souborům od různých autorů. Tyto prostory mohly být samozřejmě v případě potřeby sloučeny a použity jako celistvý prostor. Jednotlivé místnosti měly mít své výstavní komise, takže se předpokládalo, že se postupem doby vyprofilují. K tomu došlo hned u prvních výstav konaných v galerii, např. výstava Zdeňka Sklenáře nebo Zbyňka Sekala.²⁸⁸

V období od února 1965 do července 1970 se v galerii uskutečnilo přes devadesát výstav. Význam Špálovy galerie spočíval především v tom, že se zde pořádaly výstavy tematické (např. Objekt 1965, Obraz a písmo 1966), konfrontační (Václav Tikal + 4, Nová jména), zahraniční (Marcel Duchamp) a retrospektivní (např. Vojtěch Preissig). V tomto ohledu měla galerie podobný program jako Galerie Vincence Kramáře, o které budu psát v závěru této práce. Podobnost také spatřuji v tom, že kolem obou galerií se vytvořil autorský tým úzce spolupracujících umělců. Galerie měla, jak bylo výše uvedeno, jasný program deklarovaný statí nazvanou „Co budeme vystavovat“ z roku 1965. Připomíná to koncepční a organizační práci Františka Doležala na výstavním programu Galerie Vincence Kramáře. Konečně i grafické zpracování katalogu bylo na vysoké úrovni. Grafickou úpravou se zabýval převážně Jiří Balcar, kromě katalogů se podílel také na tvorbě pozvánek a plakátů. Po něm tuto typografickou práci převzal Zbyněk Sekal, Libor Fára a Václav Boštík.

²⁸⁸ R. 1965.

Chalupecký silou své osobnosti výrazně ovlivňoval chod galerie, a to zcela programově, s jasnou vizí. Sestavil kolem sebe tým výtvarníků, se kterými spolupracoval opakovaně. Jejich motivací bylo – více vystavovat.

Objevily se i kritické připomínky, namířené proti aktivitám galerie. Jedna z nich ze dne 10. 10. 1967 směřovala z mimopražské místní organizace SČSVU. V té zaznělo, že není možné, aby v Praze vystavovali stále stejní umělci z jednoho názorového okruhu. Obtížně zařaditelní tvůrci pak údajně nevystavovali vůbec. Kritika směřovala hlavně proti osobnosti Jindřicha Chalupeckého, kterého obviňovala z toho, že rozhoduje despoticky o výstavním programu galerie. Součástí dopisu byl návrh změnit výstavní komisi galerie a založit tři nové, tak aby existovala vždy jedna komise pro každé patro výstavní síně Václava Špály.²⁸⁹ Za výraz nespokojenosti s řízením Špálovy galerie lze považovat i dopis zástupců Skupiny Delta ze dne 11. 3. 1968, mezi jejichž členy patřili a dopis také podepsali Bedřich Dlouhý, Vladimír Janoušek a Jiří Kolář. Požadovali v něm nový způsob řízení Špálovy galerie.²⁹⁰ Tuto verzi podporuje i zmínka Jana Kapusty ml. o Chalupeckého aktivitě z roku 1967, v rámci které tehdy inicioval vznik nového sdružení umělců okruhu Špálovy galerie. Mezi členy měli být přizváni Pacík, Brýdlová, Kmentová a další. Ludmila Vachtová vzpomíná, že Chalupecký začal Evu Kmentovou v jejím ateliéru nazvaném Doupě navštěvovat zejména proto, že doufal, že zde objeví „českou hvězdu první velikost a uvede ji na světovou oběžnou dráhu“.²⁹¹ Podle Kapusty se bohužel nenaplnila Chalupeckého představa, že by takovou hvězdou mohla být Eva Kmentová.²⁹²

Umělci, kteří dosáhli v šedesátých letech určitého postavení v českém i zahraničním výtvarném prostředí, a to především díky vazbám na osobnost Jindřicha Chalupeckého, který jim zajišťoval pravidelný výstavní rytmus, začali po pár letech toto výsadní postavení pro své výtvarné zásady a názory ztrácet. Jejich tvorba se postupně vytrácela z výstavních síní. Tito umělci ztratili zároveň také teoretické zázemí, které jim Chalupecký a další teoretici poskytovali. Tito umělci také přišli o možnost konfrontace svého díla s díly zahraničními.²⁹³

²⁸⁹ Karton 67, rok 1967, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

²⁹⁰ Karton 67, rok 1967, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha.

²⁹¹ VACHTOVÁ/BREGANTOVÁ 2006, 85.

²⁹² KAPUSTA 2000, 191.

²⁹³ KLIMEŠOVÁ 2012, 55.

5. Galerie Nová síň v Praze

5.1 Stručně z historie Galerie Nová síň v Praze

Novodobá tradice Galerie Nová síň, která se nachází ve Voršilské ulici č. p. 139 v Praze 1, Novém Městě, je úzce spjata s výtvarným spolkem Jednoty umělců výtvarných (JUV). Po roce 1948 někdy zvaná Jednota výtvarných umělců (JVU). Jednota umělců výtvarných vznikla v Praze v roce 1898 a zpočátku neměla vlastní výstavní prostory, proto vystavovala na různých místech Prahy, např. ve výstavních prostorách Obecního domu, ale i jinde.

Výtvarníci v čele spolku s Josefem Václavem Myslbekem, Františkem Ženíškem, Václavem Brožíkem a dalšími umělci z generace Národního divadla založili tedy čistě výtvarný spolek. Ten sídlil od roku 1913 v domě U Vejvodů. Výstavní činnost JUV byla vzhledem k omezeným prostorovým možnostem Obecního domu a potřebám dalších výtvarných spolků vystavovat v Praze poněkud komplikovaná. Snaha o vybudování vlastního výstavního a spolkového domu nebyla nová. Členové JUV řadu let shromažďovali finanční prostředky na pořízení nového sídla. Teprve až v roce 1933 byla uzavřena smlouva s Českomoravskou provincií unie řádu sv. Voršily o pronájmu pozemku na 30 let v Ostrovní ulici, protože na koupi pozemku se JUV bez podpory státu nepodařilo zajistit příslušný finanční obnos. V místě původního hospodářského vjezdu do dvora byla navržena stavba moderní budovy se dvěma výstavními sály, které měly téměř pětimetrovou výšku a prosklené zastřešení, dále kancelářemi, spolkovou místností, halou, knihovnou a příslušenstvím. Plány zhotovil architekt Jaroslav Rössler, člen JUV a žák Jana Kotěry. Se stavbou se začalo v květnu 1934 a 27. října téhož roku byla novostavba pod taktovkou předsedy spolku Oldřicha Blažíčka slavnostně otevřena. Dnešní podoba funkcionalistické budovy a jejího vnitřního uspořádání již zcela neodpovídá kolaudovanému stavu. Do 1. patra byly třeba vestavěny kanceláře a změněna dispozice patra.²⁹⁴

Po únoru 1948 převzal výstavní síň státní podnik Dílo. Přesto se zde ještě poté uskutečnily výstavy několika významných umělců a skupin: Skupiny M 57, tvůrčí skupiny Proměny, Radar, Etapa, Miloslava Chlupáče, Františka Tichého, Milana Grygara, Aloise Vitíka (pozdějšího vedoucího výstavní rady) atd. Na přelomu roku 1964/1965 se zde také konaly velmi kvalitní výstavy, které v přehledu výstav uvádím (např. tvůrčí skupina Maj 57 a UB 12 nebo V. Preclík).

Podle rozhodnutí Ústředního výboru SČSVU byla v únoru 1965 jmenována nová výstavní komise Galerie Nová síň ve složení Josef Brož, Valerián Karoušek, Miroslav Lamač, Bohuslav

²⁹⁴ RÖSSLER 1934, 30–37.

Rychlink, Vladislav Vaculka, Alois Vitík a Jaroslav Otčenášek. Vedoucím výstavní komise a komisařem této galerie se stal Alois Vitík, který úzce spolupracoval s teoretiky umění P. Spielmannem, J. Šetlíkem, J. Zeminou nebo právě s M. Lamačem. Od roku 1965 do roku 1970 se ve zdejší výstavní síni uskutečnilo přes sedmdesát výstav. V tuto dobu zde vystavovali třeba Václav Boštík, Jiří John, Stanislav Kolíbal, Mikuláš Medek, Adriana Šimotová ad. Byli to většinou umělci napojení na skupinu UB 12, jejímž členem byl i tehdejší komisař síně Alois Vitík, nebo na skupinu Sedm v říjnu a Skupinu 42.

Po roce 1989 sloužila Galerie Nová síň opět výstavám členů JUV a jejich hostů. Konaly se zde výstavy českých, ale i zahraničních umělců. Dosavadním vlastníkem budovy a přilehlých pozemků je Českomoravská provincie Římské unie řádu sv. Voršily. V letech 2005–2014 provozovala výstavní činnost v Galerii Nová síň Jednota umělců výtvarných. Od května 2014 řídí Galerii Nová síň soukromý provozovatel.²⁹⁵

5.2 Významné osobnosti Galerie Nová síň v Praze

5.2.1 Alois Vitík

Alois Vitík (1910–1972) byl od roku 1965 komisařem galerie. Přestože byl povahou spíše samotář a stál stranou společenského ruchu, dokázal prosadit svoji vůli, jak ve své tvorbě, tak i v chodu galerie. První výstavou pod jeho vedením se stala výstava Mikuláše Medka s názvem Výběr obrazů z let 1947–65. Domnívám se, že období jeho činnosti v Galerii Nová síň lze považovat za nejšťastnější dobu fungování této galerie. Svoji první monografickou výstavu zde měl Vitík až v říjnu 1965. Vitíkovy výstavy se konaly již dříve v Salónu Výtvarného díla v Praze v roce 1949, v Galerii Nová síň v roce 1959 a následně v Galerii umění Karlovy Vary v roce 1968 a v Galerii Jaroslava Krále v Brně. Ze společných výstav považuji za nejdůležitější tu v roce 1940 v Divadle D 41, kde prezentoval své práce společně se Skupinou 42, dále výstavy v roce 1962 a 1964, kde vystupoval se skupinou UB 12 jako její člen. Vitík také za svůj život několikrát vystavoval v zahraničí (Benátky, Bochum, Cannes, Turín ad.).²⁹⁶

Alois Vitík náležel ke generaci, která se v českém uměleckém prostředí projevila již před 2. světovou válkou. Tehdy se věnoval krajinomalbě a figurálním kompozicím pod vlivem fauvismu a surrealismu. Pro Vitíkovu tvorbu 60. let byla charakteristická nefigurativní

²⁹⁵ <http://juv-novasin.cz>, vyhledáno dne 15. 1. 2018

²⁹⁶ <http://abart-full.artarchiv.cz>, vyhledáno dne 15. 1. 2018; ŠETLÍK 1965a.

expresivní linka obohacená vegetativními prvky a geologickými strukturami. Jednalo se tehdy o jakési poznávací znamení tvorby členů Skupiny UB 12, které byl členem. Vitíkova tvorba nesměřovala k estetizaci díla, nýbrž k vervnímu až gestickému projevu. Tradičními stavebními prvky byla linie, plochy a průnik tvarů. Jiří Šetlík o jeho tvorbě prohlásil: „Malířovo vyjadřování je lapidární, až syrově ostré. Komposice je postavena na principu kontrastů barevných ploch i vlastních předmětů zobrazení. Plochy, linie a obrysy ve vzájemných souvislostech vytvářejí vlastní rytmus jeho obrazů.“²⁹⁷

S odstupem téměř třiceti let, v roce 1991 u příležitosti výstavy Aloise Vitíka v Galerii Vincence Kramáře, formuloval kurátor Ivo Janoušek výstižnou charakteristiku Vitíkovy osobnosti: „Vitíkovým uměleckým pohledem se malba stává dotykem něčeho, co je možné pouze tušit. Světlo se transponuje do prosvětlování, obrazy plamenů svým vzplanutím a zhasínáním, vystupováním a navracením zpět symbolizují praoheň, substanci, která dle míry je jedno mimo mnohost.“²⁹⁸

5.3 Výstavy současného umění

Vladimír Preclík, leden 1964

Sochař a malíř Vladimír Preclík (1929–2008) se původně vyučil řezbářem a pozlacovačem. Potom pokračoval ve svém vzdělávání na sochařské škole v Hořicích a v roce 1955 se stal posluchačem Vysoké školy uměleckoprůmyslové v ateliéru Antonína Wagnera. V lednu 1964 prezentoval v Nové síni svoji tvorbu po roce 1959 sestávající z padesáti tří olejomalb, několika kreseb a monotypů. Výstavu zahájil sochařův přítel Milan Kundera. Autor zaměřil své úsilí do několika tematických sochařských okruhů, které mají vnitřní souvislost a logiku. V díle byla patrná tendence k jednoduchosti výrazu, zjednodušení tvarů a dynamických prvků (viz plastiky s názvem *Konkréty*, *Malá figura* z roku 1961 a další). V 60. letech Preclíka fascinoval zejména jeden sochařský materiál, a to bylo dřevo. Na výstavě byla také veškerá sochařská díla ze dřeva nebo v kombinaci s kovem s konečnou úpravou moření či polychromie.²⁹⁹

Malířské výtvořiny zastoupené na výstavě byly hotovými díly, které ale nejprve sloužily jako studie a následně se stávají nezbytností umělcova vyjádření. V Preclíkově malířském projevu byla patrná určitá kompaktnost odpovídající jeho typické sochařské práci se dřevem.

²⁹⁷ ŠETLÍK 1959.

²⁹⁸ JANOUŠEK 1991.

²⁹⁹ CIKLER 1964.

V redakčním článku ve Výtvarné práci uvedli, že se Preclík ve své tvorbě pokouší o estetizaci dobové antiestetiky. Výsledkem tohoto záměru jsou objekty-stroje, které mají podivuhodnou plastickou koncepci odkazující k naivnímu umění.³⁰⁰

Vladislav Vaculka, září – říjen 1964

Malíř a keramik Vladislav Vaculka (1914–1977) žil a tvořil hlavně v Uherském Hradišti. V Praze studoval od roku 1934 do roku 1946 na Ukrajinské akademii výtvarných umění. Po 2. světové válce pokračoval ve studiu na AVU u Willi Nowaka a Maxe Švabinského.

U příležitosti umělcova životního jubilea uspořádala Galerie Nová síň výstavu, která čítala dohromady třicet šest děl zhotovených především v technice olejomalby, ale vystaveny byly také čtyři práce v keramice a tři gobelíny (*Muzikanti*; 1938, *Komposice*; 1942, *Návrat*; 1951). Díla představují celou Vaculkovu (1914–1977) tvorbu, která se v 30. letech přiklání více ke kubismu, následně v dalším desetiletí inklinovala spíše k expresi a k symbolismu. V 60. letech se v jeho plátnech objevovaly národopisné náměty, náměty lidového umění s utlumenou barevností.

Text do katalogu napsal Petr Spielmann, který uvedl: „Padesátník Vladislav Vaculka se může s uspokojením podívat na svou dosavadní uměleckou dráhu. Není v ní nelogických zvrátů, zejména ne těch, jež by byly diktovány touhou po hmotném úspěchu nebo slávě. A v tom je mravní hodnota jeho neúnavné umělecké práce.“³⁰¹

Jaroslav Šámal, Obrazy, kresby 1961 – 64, listopad 1964

Malíř Jaroslav Šámal (1914–1988) v letech 1940 až 1943 studoval školu kreslení a malování při Spolku výtvarných umění Mánes v Praze a po válce Akademii výtvarných umění v Praze u Miloslava Holého a Otakara Nejedlyho. Byl členem SVU Mánes a SČSVU. Výstava v Nové síni byla jeho první samostatnou výstavou. Společně s ostatními členy SVU Mánes však vystavoval již od roku 1945.³⁰²

³⁰⁰ RED. 1964, 2.

³⁰¹ SPIELMANN 1964.

³⁰² <http://abart-full.artarchive.cz>, vyhledáno 19. 9. 2018.

Byl to malíř venkovské krajiny a venkovských zátiší, která prezentoval také v Nové síni. Jednalo se o olejomalby (*Léto* z roku 1960–61, *Zimní orba* z roku 1962), tempery (*Rackové v letní krajině*), pastely (*Žně*; 1963, *Po bouřce*; 1964) a barevné litografie (*Po májovém dešti*; 1964).

Vlastimil Fiala k jeho výstavě uvedl: „A právě tady někde, v pocitech člověka, jenž ještě dovedl zapomenout, který rozumí všem proměnám jediného kousku země, právě tady hledá malíř svoje poslání svůj úděl krajináře.“³⁰³

Jiří Schmidt, Obrazy, kresby, leden – únor 1965

Malíř a grafik Jiří Smidt (1921–1992) absolvoval v roce 1950 Vysokou školu umělecko-průmyslovou u Josefa Kaplického. Byl členem skupiny Máj 57 a Tvůrčího kolektivu Index, umělců napojených na Galerii Vincence Kramáře v Praze v čele s jeho vedoucím Františkem Doležalem. Prezentace jeho malířského díla v Nové síni byla teprve jeho druhou autorskou výstavou a nadlouho poslední. Na společných výstavách se jeho jméno objevovalo již od roku 1955, např. na členské výstavě Mánesa v roce 1955, na výstavách Rychnov 1963 a Rychnov 1964. Od roku 1956 do 1969 navrhoval grafické řešení časopisů *Hudební rozhledy* a *Literární noviny* a grafickou úpravu knih pro Odeon.³⁰⁴

V Nové síni umělec představil čtyřicet šest obrazů a kreseb provedených v různých malířských technikách. Byly uspořádány do těchto cyklů: Půdorysy krajiny, Světloň Torzo, Destrukce, Konflikty forem (např. *Konstruktér*; 1944, *Milenci*; 1946, *Zničená krajina*; 1956).

Podle Jiřího Šetlíka se trvale střetávala v Smidtově tvorbě rozličná umělecká východiska. Bylo možné rozlišit surrealistické tendence kompenzované konstruktivismem se silným akcentem vlastní grafické praxe. Vnitřní umělcovy představy na plátně zápasily s modelem civilní reality. Námětovou rovinou se pro Schmidta staly, jak vyplývá z názvů jednotlivých cyklů podoby lidí, obrazy krajiny a měst. Byla mu vlastní objektivní realita, kterou si přetvářel ve vlastní podobu abstrakce.³⁰⁵

³⁰³ FIALA 1964.

³⁰⁴ <http://abart-full.artarchive.cz>, vyhledáno 19. 9. 2018.

³⁰⁵ ŠETLÍK 1965c.

Mikuláš Medek, Výběr obrazů z let 1947–65, duben 1965

Tato je první samostatnou malířovou výstavou, přestože již měl za sebou více než dvacet let soustavné umělecké práce. Výstava Mikuláše Medka (1926–1974) představuje výběr z jeho obrazů z let 1947 až 1965. Přesto se vzhledem k prostorovým možnostem síně nejednalo o souborný přehled dosavadního díla. Nejvíce zde bylo zastoupeno období posledních dvou let tvorby. Kurátoři Antonín Hartmann a Bohumír Mráz vystavili v galerii třicet devět děl velkoformátových obrazů. Výstava byla dělena na několik období umělcovy tvorby.

První začalo ihned po válce a trvalo až do konce 40. let. Toto období zde bylo zastoupeno například cykly *Infantilní krajina* (1947), *Zázračná matka* (1948–49). Obrazy byly surrealistické. Tento směr Medkovi nejvíce vyhovoval a prolínal se celou jeho tvorbou. Přestože Medek vždy prohlašoval, že se za surrealistu nepovažuje, jeho psychické dispozice a vnější projev vlastní tvorby ho ze surrealismu usvědčovaly.

V dalším krátkém období zahrnujícím začátek 50. let zachycoval Medek spíše fantaskní figury a iluzionistické objekty podle metody tzv. vnitřního modelu. Do této etapy lze začlenit vystavené obrazy *Jaro* a *Magnetická ryba*.

V dalším tvůrčím období Medek tíhl k osamostatňování lidské figury a pozadí. Figury byly stále více deformovány, jakoby napínány na neviditelné provázky, často mívaly modro-červený kolorit. Z vystavených děl se to týkalo např. obrazů *Spící* a *Akce I*.

Poslední období se vyznačovalo postupným procesem abstrahování figury, úbytkem plasticity, destrukcí hmoty a tvarovou informelní plošností (*Maso kříže*, cyklus *Hry*).³⁰⁶

Josef Jíra – Obrazy, květen 1965

Jiří Jíra (1929–2005) v galerii představil své dílo za posledních sedm let. V seznamu vystavených obrazů, který je přílohou katalogu, bylo uvedeno celkem třicet pět prací, z toho dvacet dva olejů (*Metař* z roku 1958, *Boží muka*, *Krajina se zabíjícími pstruhy*, *Krajina s hračkou* z roku 1964) a zbytek zabíraly pastely, akvarely, kresby a monotypy. Jíra v katalogu

³⁰⁶ HARTMANN/MRÁZ 1965.

uvedl: „Nechci se tvářit jinak, než jak žiji a mohl jsem v této zemi žít a hlásím se k odkazu lidí, kteří z této země čerpali. Jsem přesvědčen, že právě umění je a vždy bude otázkou charakteru. Umění není věda a já si myslím, že právě umění je nutným protipólem a vyrovnávatelem mezi racionálním a citovým životem dnešního člověka.“³⁰⁷

Andrej Bělocvětov, červen – červenec 1965

Andrej Bělocvětov (1923–1997) byl český malíř a grafik. Navštěvoval ruské gymnázium v Praze, kde se seznámil s Grigorijem Musatovem a Nikolajem Bakulinem, se kterými ho pojilo doživotní přátelství. U Musatova vystudoval střední malířskou školu. V roce 1946 po dvou semestrech odešel z Akademie výtvarných umění v Praze.

Bělocvětov vystavoval především s Uměleckou besedou a později měl samostatnou výstavu v Galerii mladých v roce 1954. Mezi další výstavy patří ty se skupinou Máj 57, jejíž byl členem. Autor v Nové síni představil čtyřicet šest děl v technice oleje a emailu. Z katalogu vyplývá, že součástí výstavy byly i kresby a studie. Obrazy a kresby pocházely z let 1962 až 1965 (*Rodina na výletě I a II, Homodekakofon I, Mateřství I, Žena u okna* a další). Úvodní slovo do katalogu napsal Ivo Pondělíček, který shrnul autorův umělecký vývoj a neopomněl připomenout umělcovy impresionistické, expresionistické a kubistické výboje, typické pro jeho tvorbu 40. let, které uplatňoval především v zátiších a krajinomalbě. Po válce byl pro Bělocvětova typický magický realismus a surrealismus, který se v 60. letech transformoval do podoby abstraktivního expresionismu a gestické malby, až k Pollockově technice drippingu. K tomu Pondělíček uvedl: „Umělcův svět už není nový a nově sdělitelný jen prostřednictvím forem, ani jejich metamorfózou, ale jejich rytmem.“³⁰⁸

Ve figurativních kompozicích dominovalo téma ženy a rodiny (*Matka, otec dítě, Šťastná rodina, Rodina v modřínovém háji*). Náměty byly většinou smutné a vážné. V obrazech převažovala černá barva a tmavší odstíny

³⁰⁷ Josef Jíra. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, květen 1965. Praha 1965.

³⁰⁸ PONDĚLÍČEK 1965.

Václav Hejna, Obrazy a instrumenty, červenec – srpen 1965

Bývalý člen skupiny Sedm v říjnu 1939 předvedl na této výstavě, že umí pracovat i s netradičními materiály. Václav Hejna (1914–1985) přijal společně s mladšími umělci, například s Preclíkem, Kolářem, Sekalem, Kubíčkem nebo Veselým metafyzický, poetický, materialistický a realistický tvůrčí princip, kterým se pokusil vrátit věcem nový život a který se jmenoval asambláž. Výstava se pokusila retrospektivně doložit, že Hejna byl vždy tvůrcem bytostně reálně založeným a že tato nová etapa jeho tvorby byla jen logickým vyústěním jeho povahy a malířského založení.

Výstava zahrnovala celou jeho tvorbu zhruba od roku 1934 do roku 1965. V seznamu prací bylo uvedeno padesát čtyři olejomalb (*Tvary II, Kompozice I, Stavebnice* z roku 1960), dvacet dva asambláží (*Faustův talíř, Pocta sběrateli Rudolfovi II*) a deset kreseb. Luboš Hlaváček v úvodním slovu uvedl: „Václav Hejna vstoupil na novou, v mnohém dosti nejistou půdu a jistě teprve další pracovní úsilí ukáže, do jaké míry je jeho postoj pevný a hlavně vytrvalý.“³⁰⁹

Umělec se ke svým počátkům tvorby asambláží vrátil v obsáhlém článku, kterým přispěl do Výtvarného umění. Jeho přesvědčení dělat věci jinak dozrálo v okamžiku, „...kdy mi bylo úplně jasné, že musím u sebe objednat nějaké závažné dílo.“³¹⁰

Alois Vitík, říjen 1965

Jednalo se o první výstavu autora v síni, v době, kdy byl hlavním komisařem, ale již o druhou v této síni. První měl v roce 1959. Úvodní slovo do katalogu napsal v obou případech Jiří Šetlík. Ve Vitíkově nefigurativní expresivní tvorbě najdeme vegetativní prvky, geologické struktury a další motivy společné pro Skupinu UB 12, jako např. růst, zrání, proměny apod.

Vitík vystudoval na pražské Uměleckoprůmyslové škole u Arnošta Hofbauera v letech 1929 až 1934. První výstavu měl až téměř ve čtyřiceti letech. Prošel si cestou kubismu, expresionismu i surrealismu, ale nestal se ani kubistou, surrealistou či expresionistou. Nakonec si našel vlastní cestu. Maloval velké obrazy, ostře kontrastní, syrové.³¹¹ Marie Klimešová považuje Aloise Vitíka (1910–1972) za jednu ze solitérních osobností, která se podílela v druhé polovině 60. let

³⁰⁹ HLAVÁČEK 1966.

³¹⁰ HEJNA 1969, 185–191.

³¹¹ ŠETLÍK 1965a.

na rozvoji organické tvůrčí koncepce, která se v českém umění, navzdory tehdy moderním stylům jako např. nová geometrie, konstruktivismus nová figurace, prosadila.³¹²

V Nové síni umělec prezentoval 48 děl, převážně v technice olej na plátně (*Proměna 1 až 4* z roku 1963–64, *Postava*). Součástí výstavy byly obrazy s náměty ze Sicílie (*Sicilské léto, Syracuse*).

Jiří John, prosinec 1965

Výstavu Jiřího Johna (1923–1972) instaloval Jan Kaplický a úvodního slova se ujal umělcův přítel a člen Skupiny UB 12 Jaromír Zemina. Je nutné také zmínit grafickou účast na tvorbě katalogu v osobě autora kolegy a přítele Václava Boštíka. Jiří John vystudoval na UMPRUM v Praze u Josefa Kaplického. O roku 1963 se stal odborným asistentem na AVU. Zúčastňoval se společných výstav s UB 12 a měl několik samostatných výstav doma i v zahraničí.

Zemina považoval autora za „...malíře druhu v Čechách nadmíru vzácného a cenného, i když nepříliš oblíbeného. Nemá totiž, co v představách většiny našeho obcenstva vtiskuje malířům punc pravosti. Nemá potřebu vylévat city ve žhavém a hýřivém opojení“.³¹³ Tato slova vystavená díla naplnila. Převažovaly olejomalby (např. *Zima, Pole, Strom, Mrak*, vše z roku 1957), které byly vhodně doplněny suchou jehlou (*Horniny, Krystalizace* z roku 1964).

Jindřich Chaloupecký k dílu Jiřího Johna v přehledu českého umění od druhé světové války dodal, že celé jeho dílo bylo velmi ovlivněno dětstvím prožitým na venkově a vznikalo ze zkušeností života na vesnici. Přestože se Johnovi stal blízký surrealismus, tak Chaloupecký doplnil, že „...realismus Johnův je surrealistický a jeho surrealismus realistický“.³¹⁴

Jaromír Wíšo, únor – březen 1966

Jaromír Wíšo (1909–1992) vystudoval Právnickou fakultu Univerzity Karlovy. Své právnické vzdělání zúročil v činnosti pro Svaz československých výtvarných umělců, kde vykonával v 60. letech různé funkce. Malířské školení dostal u Karla Holana v jeho malířském ateliéru v letech 1920–1935. Vystavovat začal až po válce. Zabýval se původně portrétem a zátiším.

³¹² KLIMEŠOVÁ 2008, 81.

³¹³ ZEMINA 1965.

³¹⁴ CHALUPECKÝ 1994, 60.

Především byl však krajinomalířem, který se věnoval pražským motivům a poetickým zákoutím. V 60. letech se v jeho tvorbě objevily také akty.

V galerii ukázal veřejnosti průřez svým dílem od počátku 60. let. Jednalo se o dvacet čtyři olejomalb a dvacet čtyři kreseb. Zastoupeny byly i kresby z cesty do New Yorku (*Z New Yorku, Střechy Manhattanu* z roku 1964). J. L. Nerad k jeho výstavě uvedl: „Umělce zastihujeme v okamžiku změny jeho výtvarného názoru, řekli bychom, že se tu projevuje intelektualizace jeho názoru rovným dílem, jak se vytrácí z jeho prací základní složka naivního vidění světa, dějů nabývá Wišovo malířství na rozpětí alespoň v této části svého díla.“³¹⁵

Rudolf Uher, duben 1966

Slovenský sochař Rudolf Uher (1913–1987) vystudoval Slovenskou vysokou školu technickou u Jozefa Kostky. Od roku 1946 byl členem Skupiny 29. augusta, se kterou pravidelně vystavoval. Samostatnou výstavu měl až v Nové síni.

Od 60. let rozvíjel Uher vlastní podobu minimalismu, které konvenovala náznakovost geometrické formy. Jeho sochy byly nabitě expresivitou, která stírala rozdíly mezi figurativností a nefigurativností. V této době často využíval, k vyjádření uměleckého cíle, povahy a vlastností svařovaného železa. Nicméně jeho oblíbeným materiálem bylo dřevo.³¹⁶

Sochy ze dřeva také obsadily devět z třiceti položek v seznamu vystavených prací (*Hlava*; 1966, *Socha*; 1965). Kromě dřevěných soch vystavil také plastiky z bronzu, ze svařovaného železa. Součástí prezentovaného díla bylo ještě čtrnáct kreseb a osm fotografií plastik.

Jiří Šetlík k jeho práci uvedl, že umělec v poslední době více řeší vztahy vertikality a horizontality, poměry ploch k objemu a symetrii a asymetrii prostoru. Za důležitou složku díla považoval kompozici a vymezení základních kompozičních principů, které koriguje v kresebných studiích.³¹⁷

³¹⁵ NERAD 1966.

³¹⁶ <http://abart-full.artarchive.cz>, vyhledáno 20. 9. 2018.

³¹⁷ ŠETLÍK 1966.

Jan Smetana, Obrazy z let 1964 – 1966, květen 1966

Výstava bývalého člena Skupiny 42 Jana Smetany (1918–1998) se uskutečnila v květnu 1966. O instalaci se postaral arch. Bohuslav Rychlík, který sem zařadil třicet šest olejů. Námětově se jednalo o témata zpracovávaná umělcem již během 40. let, vypovídaly o nich přímo i názvy děl jako *Lidé před výkladní skříní* z roku 1963, *Vegetace města*, *Podbaba* z roku 1965. Formáty děl oproti 40. letům narostly na dvojnásobek a způsob ztvárnění tématu bylo vágnější s prvky geometrické abstrakce. Grafickou úpravu katalogu navrhl Milan Hegar.³¹⁸

Ladislav Karoušek, Valerián Karoušek, červenec 1966

V katalogu výstavy chybí soupis vystavených prací obou bratrů, proto je obtížné rekonstruovat seznam a množství prezentovaných prací. Jediným vodítkem je několik fotografií obrazů a plastik v obrazové příloze katalogu. Úvodního slova se ujal Valerián Karoušek. Svého bratra považoval za „jednoho z nejzajímavějších lidí, se kterými se kdy setkal“ a jeho dílo za zrcadlo skutečného citového života umělce.³¹⁹

Ladislav Karoušek (1929–1991) studoval na Akademii výtvarných umění u M. Holého a V. Silovského. Byl členem skupiny M 57 a Máj 57, se kterými společně vystavoval. Samostatnou výstavu měl s bratrem v roce 1960 v Praze a Jablonci nad Nisou.

K tvorbě Valeriána Karouška se na oplátku vyjádřil bratr Ladislav. Uvedl, že: „...by Valerián byl sochařem za všech okolností, že jeho práce ožívá kontrasty a dvojpólovosti citu a tvrdosti, hmoty a čáry, mužskosti a ženskosti“.³²⁰

Valerián Karoušek (1923–1970) studoval rovněž na Akademii výtvarných umění u Jana Laudy v letech 1947–1953, u kterého později působil jako asistent. Byl členem skupiny M 57. Vystavoval na výstavě mladých v Moskvě v roce 1957, Bruselu 1958, Paříži 1964. Z jeho realizací bych rád připomněl *Reliéf pro průčelí kulturního domu* v Praze – Strašnicích, *Plastiku pro Letecký den 1959* v Ruzyni.³²¹

³¹⁸ Jan Smetana. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, květen 1966. Praha 1966.

³¹⁹ KAROUŠEK 1966.

³²⁰ KAROUŠEK 1966.

³²¹ <http://abart-full.artarchive.cz>, vyhledáno 20. 9. 2018.

Josef Malejovský, Reliéfy a plastiky pro architekturu, říjen 1966

Josef Raban v předmluvě ke katalogu výstavy uvedl, jak nepřesná je charakteristika díla umělce, kde se uvádí, že v jeho díle není prudkých výkyvů nebo názorových rozporů. Samy vystavené exponáty tento Rabanův závěr podporovaly. Třeba srovnání juvenilií a díla z 30. let. Později to byly věci, které se přímo dotýkaly architektury a její přímé intervence, počínaje vraty k Národnímu památníku v Praze na Vítkově. První samostatná výstava Josefa Malejovského (1914–2003) měla dvě polohy. Na straně jedné stály dosud nedokončené neutrální kompozice z jednoduchých geometrických prvků. Na straně druhé to byla díla definitivní, vyrobená především z kovu a složená z různých sktruktur a geometrických obrazců, ale přesto předmětná, někdy vyvolávající pocit slunce, moře, malostranských střech apod. V katalogu sestaveném Antonínem Strnadelem chybí popisky pod reprodukcemi děl autora.³²²

Jiří Bradáček, únor – březen 1967

Jiří Bradáček (1922–1984) absolvoval studia u Karla Pokorného. Přesto již od konce 50. let tvořil v duchu kubistické tradice, která mu byla blízká svojí konstruktivností, tvarovou dynamikou a výrazovostí. Nicméně i přes velkorysost a expresivitu forem v jeho sochách vždy nalezneme vztah ke konkrétní skutečnosti.

Václav Procházka považoval Jiřího Bradáčka za umělce, u kterého byl okamžitě patrný jeho rukopis, a to jak ve formové konfiguraci, tak i ve způsobu opracování materiálu.³²³

V galerii vystavil dvacet sedm pískovcových soch (např. *Ryba*, 1963, *Koruna* z roku 1965, *Symbol III* z roku 1966). U vystavených soch byla nejnápadnější hmotnost, jejich rozpínavost a expresivnost vyvěrající právě z mohutnosti tvarů.

Jarmila Zábranská, Obrazy 1959/1967, únor – březen 1967

Miroslav Lamač považoval malování Jarmily Zábranské (1910–1991) za romantické, za umění vycházející z předmětné reality, která nalézá novu rovnováhu mezi poetickou představou a malířskou formou. V úvodním textu katalogu ještě zdůraznil, že má radost z barvy, že nehledá

³²² RABAN 1966.

³²³ PROCHÁZKA 1967.

malířské řešení předem a maluje, jak umí a cítí.³²⁴ Dokladem toho bylo čtyřicet vystavených obrazů středně velkých až velkých formátů z let 1959 až 1967 (*Město a řeka* z roku 1967, *Schody někam* z roku z roku 1967 a *Zátiší z ateliéru* z roku 1965). Všechny vystavené obrazy byly vázány k předmětovosti, ke skutečnosti a byly výrazně barevné. Z barev převládala modrá.

Zdenek Seydl, Caprichos/comics, 80 obrazů, 80 kreseb, březen – duben 1967

Výstava byla zahájena 9. března 1967 a stala se tak trochu kulturní senzací roku. Začala promluvami národního umělce Jana Wericha, Miroslava Horníčka a Jiřího Suchého. Originální katalog si Zdenek Seydl (1916–1978) sám navrhl. Místo předmluvy zvolil raději citace slavných osobností tehdejšího i minulého kulturního a politického světa. Citáty ukončil svým vlastním. „Miluji moudrost, ač bohužel asi více než ona mne.“³²⁵ Autor si na vernisáži také zahrál na trubku. V katalogu lze nalézt názvy jednotlivých děl vytvořených v technice olejomalby a kresby tužkou. Senzací byla i samotná výstava, protože autor už dvacet let nemaloval. Uzavřel se do světa grafiky a ilustrace, kde sklízel zasloužené uznání. Také navrhoval divadelní scény, dělal kreslené filmy. Vlastimil Fiala rozdělil poslední léta jeho tvorby na dva základní okruhy. Tím prvním bylo vyjádření vnitřní ironické exprese, zastoupené obrazy, např. *Zátiší s trojúhelníkem*, *Trulant*. Bylo to vyjádření monstróznosti tvaru v jeho přetechizované podobě. Tou druhou polohou bylo vyjádření laskavého humoru, reprezentovaného obrazy jako např. *Jaro je tady* nebo *Ptáček v trávě*.³²⁶

Vladimír Janoušek, Kyvadla a jiné sochy, duben – květen 1967

Sochař Vladimír Janoušek (1922–1986) vystudoval Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze u Josefa Wagnera. Byl členem Umělecké besedy a od roku 1960 skupiny UB 12, se kterou vystavoval na společných výstavách. Jeho dílo bylo zastoupeno také v československém pavilónu na výstavě EXPO 58 v Bruselu. Přehlídka jeho díla s názvem *Kyvadla a jiné sochy* Vladimíra Janouška však byla jeho první samostatnou výstavou.

Koncem 50. let se Janoušek vymanil z vlivu wagnerovské modelace. Začátkem 60. let převládl v jeho tvorbě zájem o lineární konstrukci, o práce ze svařovaných drátů a plátů železa. Janoušek

³²⁴ LAMAČ 1967b.

³²⁵ SEYDL 1967.

³²⁶ FIALA 1967, 261–265.

se nikdy nezřekl figurálních tvarů, byť značně deformovaných a redukováných. Tato torza figur umísťoval do železných klecí, čímž dosahoval kontrastu mezi formou a obsahem. Kontrast ještě posílil umístěním kyvadla jako symbolu pohybu (života). Tyto pohyblivé plastiky a objekty Janoušek zamýšlel jako projekty velkých pohyblivých plastik, které by bylo možno umístit na horizonty v krajině. Některé z nich vystavil v Nové síni (*Kyvadlo I*; 1965, *Kyvadlo II*; 1967). Celkem představil třicet dva plastik převážně ze železa, betonu a sádry z let 1961 až 1967 (*Hlava I*; 1961, *Běžet*; 1966, *Poslední hodina*; 1966).³²⁷

Jaromír Zemina k tvorbě autora a vystaveným kinetickým plastikám uvedl: „K čemu jinému však může dospět kritický umělec, je-li mu předmětem úvah o člověku ve světě čím dále častěji problém jistoty a nejistoty, trvání a zanikání – problém času? Toho času, jehož nehnutá existence, odměřována pomalým pohybem Janouškových kyvadel, vrací nás vždy znovu k otázce, zda klec myšlenek a činů, kterou se obklopujeme, bude nám kdy schopna poskytnout onen pevný bod vesmíru, po němž věčně toužíme.“³²⁸

Stanislav Kolíbal, 18. 5. 1967 – 18. 6. 1967

Katalog k výstavě obsahoval čtyřicet šest fotografií vystavených soch Stanislava Kolíbala (1925). Jednalo se o konvolut děl vytvořených od roku 1954 do 1966, dnes již notoricky známých jako např. *Křídla*; 1963, *Labil*; 1964, *Stůl*; 1965, *Pád*; 1966. Z autorova krátkého doprovodného textu v katalogu vyplynulo, že za zlomový okamžik pro svou tvorbu považoval jedno odpoledne v roce 1948, kdy se svým přítelem Jiřím Šindlerem zabloudili k mělké řece plné krásných balvanů. Tyto kameny začal Kolíbal sestavovat do různých tvarů. To bylo v době, kdy ještě studoval na UMPRUM u prof. Strnadela.

Většina předložených děl byla vytvořena především v sádře. Ke své oblibě práce se sádrou autor v katalogu uvedl: „Mám rád všechno, co je bílé. I sádru. Nevadí mi její zprofanovanost. Mám ji rád, protože není ničím. Nevnuká myšlenky, ale je poslušná našich myšlenek. Neleží v trávě jako kámen, ani neroste jako strom. Teprve vzniká. A všechno dovoluje.“³²⁹

³²⁷ <http://abart-full.artarchive.cz>, vyhledáno 14. 9. 2018.

³²⁸ ZEMINA 1967.

³²⁹ KOLÍBAL 1967.

Dalibor Matouš, 22. 6. 1967 – 30. 7. 1967

Malíř a grafik Dalibor Matouš (1925–1992) studoval na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze u Františka Tichého (1945–1948) a Emila Filly (1948–1950). Výstava obrazů, reliéfů a grafik v Nové síni byla jeho první samostatnou výstavou. Předtím vystavoval pouze na společných výstavách, např. se skupinou Trasa v letech 1959 až 1961. Součástí výstavního korpusu bylo třicet dva obrazů, dvacet šest grafik a pět reliéfů. Velkoformátové obrazy byly vyhotoveny v technice oleje a emailu (*Starý les* z roku 1961, *Ikarův pád*; 1964, *Zátiší s lebkou a trumpetou*; 1966, *Spoutaný*; 1966). Grafické listy byly vytvořeny technikou suché jehly s akvatintou nebo leptu s akvatintou (*Les*; 1961, *Milenci*; 1963). Obrazy a grafiku doplnilo pět reliéfů z tepaného plechu (*Stará zahrada*; 1967).

Čestmír Berka považoval obrazy Dalibora Matouše za jakási „...mementa, před reálnou možností lidské zkázy a zániku. Přesto ale obrazy dávají naději a východisko a nad apokalyptickým násilím nakonec převládne symbol života, symbol matky a dítěte. Pro tyto náměty a pro určitou formální podobnost s dílem svého učitele Emila Filly, můžeme Matouše považovat za Fillova nástupce“.³³⁰

Stanislav Hanzík, srpen – září 1967

Josef Čísařovský nazval několik plastik charakterizujících tvorbu umělce v 60. letech „psychologicky naléhavým elementem konkrétního humanismu“. Vyzdvihl plastičnost a duchovní atmosféru soch a plastik a připomněl jisté ovlivnění umělce zážitky z války. Upozornil na figurativnost děl ovlivněnou jeho učitelem Janem Laudou. Čísařovský tvrdil, že pro umělce existuje jediný tvar – lidský tvar. Hanzíkovou (1931) tvorbou se stále dokola prolínají tři motivy: torzo medituujícího muže, boj ženy-torza a zápas muže. Ve svém díle se Hanzík obrací k antické mytologii (např. *Stařec*, *Kuros*, *Rapsódové*, *Herakles*), k sochařství pražského baroka, k expresionismu, ke starému Egyptu a spatřit lze i řadu dalších uměleckých inspirací. V Galerii Nová síň vystavil umělec třináct prací z 60. let, a to především práce z bronzu, cínu, ale také z pískovce a sádry.³³¹

Karel Miler ve své recenzi umělce pochválil. Vyjádřil se v tom smyslu, že „...smysl pro pádnost, monumentalitu kompozice, pro jistou výmluvnost a alegoričnost sochy činí z Hanzíka

³³⁰ BERKA 1967.

³³¹ ČÍSAŘOVSKÝ 1967a.

klasický typ sochaře exteriéru. Z celého díla vyzařuje vyrovnanost, tvůrčí sebejistota, vědomí pravosti cesty tak vzácné u našich umělců mladší generace“.³³²

Bohdan Kopecký, září – říjen 1967

Výstavní komise galerie ve složení Jan Smetana, Jiří Bradáček, František Jiroudek, Jiří Šetlík a Bohdan Kopecký (1928–2010) poskytla právě posledně jmenovanému prostor pro prezentaci jeho díla posledních pěti let. Bylo vystaveno dvacet šest olejomalb a třicet tři kreseb. Josef Čísařovský v úvodním textu katalogu označil malíře za výrazného regionalistu Mostecka (*Propadliny, Haldy nejistot, Vzpoura hlušiny*).³³³ Autorovu tvorbu rozdělil do pěti období, z nichž každé neslo nějaký charakteristický rys. Například období modrých konstrukcí bylo příznačné dominancí modré barvy. Modrá barva v krajině symbolizovala proměny krajiny Mostecka. Obrazy z období symbolických solitérů byly typické výraznou strnulostí a statičností (např. *Propadlá zem* z roku 1961). Čtvrté období nazval Čísařovský obdobím „vakua mikromotivů“. Zachycovalo mikrovýjevy Mostecka coby zdevastované krajiny modulované černou linií. Posledním bylo období nazvané ornamenty vlastností. Obrazy vyjadřovaly hodnoty vlastností přírody, bylo to období autorova realismu. Právě toto období bylo na výstavě zastoupeno téměř šedesáti pracemi z posledních pěti let.

Václav Boštík, leden 1968

Výstava byla průřezem celého Boštíkova díla. Našli bychom na ní obraz z roku 1938, ale i obraz z roku 1967. Text katalogu si autor napsal sám, aby podle svých slov řekl divákovi něco o sobě a usnadnil mu tím vstup do světa svých obrazů. Václav Boštík (1913–2005) se vyznal z obdivu k jednotě a celku. „Usiluji o takový obraz a výklad světa, v němž by jednotlivosti z celku a jeho základních vztahů přirozeně vyplývaly, o obraz světa, z kterého bych nemusel ani části vytrhovat a záměrně nevidět, ani si vymýšlet něco, co by skutečnosti neodpovídalo. Vesmír je jednota.“³³⁴ Z jeho pláten tato filozofie naplno vyplývá. Bylo to vidět i na všech třiceti dvou plátnech (např. *Růžová mlhovina, Členění, Pole modré* a další). Plocha obrazu je jako silové pole, kde se barva shlukuje a vytváří novou skutečnost. Vlastě Čihákové konvenovalo prostředí šerosvitu a zvláštních světelných a prostorových podmínek galerie s díly

³³² MILER 1967b, 5.

³³³ ČÍSAŘOVSKÝ 1967b.

³³⁴ BOŠTÍK 1968.

Boštíkovými, které vyzařovala klid a harmonii. Jeho lyrická díla občas vykazovala znaky dynamiky. Tyto znaky považovala Čiháková za nezvládnutou emocionalitu a tu za nesporný klad tvorby autora.³³⁵

Eugeniusz Markowski, březen – duben 1968

Kultivovaný polský umělec byl zároveň novinářem, scénografem, pedagogem a bývalým diplomatem. Vystudoval Akademii výtvarných umění ve Varšavě. Jako divadelní výtvarník dlouho spolupracoval s polskou výtvarnou scénou. Jeho imaginativní obrazy mají vyprávěcí charakter. Markowski (1912–2007) tvořil převážně figurativně. Jeho osobité obrazy jsou plné skrytých významů, šifer a dvojsmyslností. Z obrazů je patrná expresivnost, grotesknost a společenská satira.³³⁶

Podle Bohumíra Mráze měl mezi polskými kolegy postavení představitele insitního umění.³³⁷ V jeho díle lze spatřit určité analogie s Dubuffetem. Umělec pracoval jako diplomat dlouhá léta v Itálii a Kanadě, kde načerpal inspiraci ke své tvorbě. V ní se tematicky věnoval námětům cirkusu, antické mytologii a lidovým procesím.

Vladimír Komárek, obrazy, duben – květen 1968

Úvod do katalogu napsala N. Melniková-Papoušková, která tvorbu umělce dlouhodobě sledovala a pojmenovala sama sebe vykladačkou jeho snů. Cenila si především toho, že Vladimír Komárek (1928–2002) nepodlehł módnosti vyvolané podle jejího názoru strachem mladých z toho, aby udrželi krok s tím, co se děje ve světě. Aby se nestali tzv. nemoderními.³³⁸ Tvorba umělce byla lyrická, poetická s tlumenější paletou barev s převahou bílé, růžové a šedé. Jeho obrazy směřovaly k odlehčené předmětovosti, což malíř doložil na souboru třiceti tří vystavených pracích. Obrazy vznikaly v letech 1965 až 1968. Převažující technikou byla olejomalba o jednotném formátu 70 x 90 cm (např. *Lilie, Motýli, Andělé, Jan Křtitel*).

³³⁵ ČIHÁKOVÁ 1968b, 4.

³³⁶ WITZ 1968a.

³³⁷ MRÁZ 1968c, 4.

³³⁸ MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ 1968.

Wladyslaw Jackiewicz, květen – červen 1968

Dalším polským výtvarníkem vystavujícím v galerii byl Wladyslaw Jackiewicz (1924–2016). Vystudoval Vysokou školu výtvarných umění v Gdaňsku u prof. Artura Nacht Samborského. Své práce prezentoval na řadě domácích i zahraničních výstav (Čína, Rumunsko, Vietnam, NDR, Paříž, Tel Aviv ad.).

V Nové síni bylo k vidění třicet velkoformátových obrazů provedených v technice olejomalby (*Obraz VIII, Modrý obraz, Akt II, Figura*). Obrazy byly abstraktní, budované v dominantních formách s výraznými obrysy. V mnohém mi tyto připomínají obrazy Aloise Vitíka ze stejného období. Podobné jsou kromě jiného nefigurativní expresivní linkou a vegetativními prvky i geologickými strukturami. Charakteristickými znaky jeho obrazů jsou dále jasné nelomené barvy, kontrasty barev a viditelný rytmus.

Ignacy Witz, který výtvarníka a jeho tvorbu přiblížil českému publiku, uvedl v katalogu: „Jeho síla tkví ani ne tak ve vrstvách viditelných, jako cítěných. Pokoušel jsem se o nich mluvit, ale je to velice těžké, neboť to, co je záhadné a nepředvídatelné, může se zásluhou slov lehce stát něčím plochým a banálním jako razítko.“³³⁹

Čeněk Pražák, 28. 6. 1968 – 28. 7. 1968

Malíř a sochař Čeněk Pražák (1914–1996) neměl akademické malířské vzdělání. Navštěvoval pouze umělecký ateliér Ludvíka Bradáče a Františka Tichého v Praze. Od roku 1961 byl členem tvůrčí skupiny Máj 57. V roce 1964 měl svou první výstavu v Galerii na Karlově náměstí. Společně vystavoval s ostatními členy skupiny Máj 57, včetně vystoupení v Nové síni v roce 1964. Od roku 1969 žil v exilu ve Švýcarsku, kde také zemřel.³⁴⁰

V Nové síni předvedl veřejnosti třicet jedna olejomalb větších formátů, z nichž většina byla uspořádána do jednotlivých cyklů (*Biologická krajina, Signál* a další).

Podle Císařovského tvořily podstatu Pražákových obrazů morfologické typy prvků a jeho obrazové soustavy, kde zřejmě sledoval zkušenost P. Kleea a F. Kupky. *Cyklus Biologických krajin* a *Cyklus Signál* vytvořil v letech 1965–1966. V těchto cyklech ještě doznávaly jeho starší

³³⁹ WITZ 1968b.

³⁴⁰ <http://abart-full.artarchive.cz>, vyhledáno 21. 9. 2018.

práce (motivy *Rytmů* a *Celků*). Vystavené obrazy s námětem *Biologických krajín* byly rozeznatelné rytmizovanou plochou obsahující změť čar a vlnovek, jakožto imitace rytmu času, vzniku a běhu života biologických organismů a rytmu tvořivé energie. Pro *Cyklus Signály* bylo typické zdůraznění lokalizovaných tvarů vyjmutých jakoby z jiného prostředí. Podle Císařovského působily tyto obrazy jako organické bytosti s vlastní vnitřní logickou strukturou. Plocha obrazu už nenesla řazené, rytmizované plynutí forem, ale jen oddělený „signální tvar“.³⁴¹

Josef Klimeš, Sochy 58/68, 6. 12. 1968 – 5. 1. 1969

Autor ve svých 40 dílech předvedl svůj velký smysl pro hmotu a tvar. Někdy strukturu materiálu ještě zvýraznil barvami. Jeho práce se postupem času stávaly více abstraktními. V některých pracích ze dřeva byla zprvu patrná figurální zkratka (*Alegorie Země* z roku 1961), která byla později ještě více abstrahována (*Hlava mudrce* z roku 1963). Jiří Mašín, autor úvodu katalogu a kurátor spatřoval v díle Josefa Klimeše (1928–2018) ještě další vývojovou fázi, která byla charakteristická tím, že postupně ustupovala modelačnímu principu tvorby a byla nahrazována častěji tvarem téměř ryze přírodním. Do této kategorie Mašín zařadil sérii děl s názvem *Otisky rukou* (1966–1967).³⁴²

V roce 1958 byl Josef Klimeš, jako jeden z členů kolektivu žáků Jana Laudy, spoluautorem jedné ze sedmi plastik pro vstupní halu československého pavilonu na Světové výstavě Expo 58 v Bruselu. V roce 1960 se stal členem tvůrčí skupiny Etapa, s níž pravidelně vystavoval. Josef Klimeš vytvořil i řadu děl do architektury. Kromě výše zmíněné plastiky na výstavu Expo 58 byl autorem například *Památníku zastřelených* ve Velkém Meziříčí, plastiky *Černé otisky rukou* v Parkhotelu v Praze v Holešovicích, nebo později realizací na Barrandovském mostě.

Jiří Trnka, Práce z let 1963 – 1968, leden – únor 1969

Předmluvu katalogu k výstavě Jiřího Trnky (1912–1969) napsal Jiří Šetlík, v té době člen výstavní komise Galerie Nová síň a Trnkův přítel. Katalog, plakát a pozvánku na vernisáž vyhotovil jeden z největších umělcových přátel – malíř a grafik Zdeněk Sklenář. Instalace se zhostil Stanislav Kolíbal. Recenzent časopisu *Výtvarné umění* vyzdvihl právě Kolíbalovu

³⁴¹ CÍSAŘOVSKÝ 1968.

³⁴² MAŠÍN 1969.

instalaci, „která svou koncepcí naznačila kontinuitu a prolínání umělcových zájmů (loutkový film, loutkové divadlo, řezbářství) i v současně vystaveném díle“.³⁴³ Je nutné připomenout, že v přátelské atmosféře se tato výstava nekonala. Byla zahájena pouhých několik měsíců po vojenské invazi spojeneckých vojsk Varšavským smlouvy do Československa. Jiří Šetlík přiléhavě uvedl v předmluvě katalogu: „Rozjitřená atmosféra situace, raněné národní cítění i potřeba jistot, právě v oblasti trvalých kulturních hodnot, volají Trnkovo umění k akci.“³⁴⁴

Autor vystavil šedesát osm děl z let 1963 až 1968, z nichž bylo třicet čtyři maleb a kreseb (*Šašci I, Král, Kafemlýnek*) a třicet čtyři polychromovaných řezeb, plastik a soch (*Kohout, Sova, Jaro*). Jak je pro dílo Jiřího Trnky typické, šlo většinou o obrazy malých formátů i sochy menších velikostí. Šetlík se v textu zmínil o surrealismu, který podle jeho slov výrazně ovlivnil umělcovy výrazové cesty i výtvarný slovník. Modifikoval si jej však podle sebe a vyložil po svém. Surrealismus pomohl Trnkovi setřít rozdíly mezi reálnem a nadreálnem, a to ve směru třeba tradičně pohádkovém či netradičním a šokujícím. Šetlík nazval Trnkovu tvorbu jako „krajinu dětství“, čímž stručně vystihl celou její podstatu.

Alojz Klimo, Viera Kraicová, Rudolf Uher, únor – březen 1969

Mnohokrát vyslovovaná pravda o potřebě intenzivnějšího styku českých a slovenských umělců byla realizací této výstavy částečně naplněna. Bylo jistě zajímavé hledat v tvorbě slovenských umělců určité dobové specifické rysy národní školy. Všichni vystavující umělecky zráli v období mezi 40. a 50. lety minulého století. Události 2. světové války a situace bezprostředně po ní je musela nutně ovlivnit. „Každý z těchto tří slovenských umělců musel najít nové východisko na přelomu šedesátých let, aby se vyrovnal se skutečností, kterou si předsevzal výtvarně vyjadřovat.“³⁴⁵ V jejich tvorbě bylo patrné, že se všichni postupně navrátili ke starším východiskům, kde našli vlastní kontinuitu.

Sochař Rudolf Uher (1913–1987) vystudoval Slovenskou vysokou školu technickou u Jozefa Kostky. Uher vystavoval již od roku 1946. Zúčastnil se řady domácích i zahraničních výstav, např. v roce 1965 ve Vyšných Ružbachách nebo na EXPO 1967 v Montréalu a na EXPO 1970 v Ósace. Z jeho díla bych zdůraznil plastiky pro veřejná prostranství (*Pomník SNP v Handlové* z roku 1959, *Pomník SNP v Lubině* z roku 1965).

³⁴³ B. 1968, 5.

³⁴⁴ ŠETLÍK 1969b.

³⁴⁵ ŠETLÍK 1969c.

Pro jeho sochařství bylo typické zjednodušování a zevšeobecňování tvaru, který vyjadřoval v podobě hlav a lidských torz. Mezi jeho oblíbené materiály patřilo dřevo, svařované železo a sádra. V síni vystavil deset plastik (*Paralely*; 1967, *Vztahy IV a V*; 1968, *Skladba*; 1968/1969) a nezjištěný počet kreseb.

Viera Kraicová (1920–2012) byla malířkou. Vystudovala malbu na Slovenské vysoké škole technické a po válce studovala na pražské Akademii u Jána Želibského, u něhož se později v Bratislavě stala asistentkou. Od roku 1958 je členkou slovenské tvůrčí Skupiny 4, se kterou vystavovala na přelomu února a března 1966 ve Špálově galerii v Praze. Také vystavovala v zahraničí (Krakov, Budapešť, Paříž, Sopoty a Poznaň). V Nové síni se spolupodílela na společné expozici patnácti výtvarnými díly. Jednalo se o kresby a obrazy střední velikosti v technice oleje na plátně (*Stéla*; 1966, *Bílé zátiší*; 1969, *Karyatidy*; 1968). Hladká malba jejich obrazů se skládala z antropomorfne inspirované formy. Nicméně se nedá přesně určit, zda obrazy byly více figurativní, či expresivně abstraktní. Objevujeme zde rezidua malby gestické a přitom lyrické. Jiřímu Šetlíkovi se zdálo, že: „Na nekonečném pozadí základního barevného podkladu plují volné tvarové znaky, připravené kdykoliv k novým metaforám a navázání dalších kompozičních vztahů.“³⁴⁶

Alojz Klimo (1922–2000) byl slovenským malířem, grafikem a ilustrátorem, který stejně tak jako dva předcházející umělci vystudoval Slovenskou vysokou školu technickou v Bratislavě. Po válce pokračoval ve studiu na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze u Jana Bauchy a Antonína Pelce. Klimo by výstavně velmi činný. Zúčastnil se mnohých kolektivních a samostatných výstav. V roce 1970 reprezentoval Československo na EXPO 70 v Ósace.

V galerii představil veřejnosti patnáct obrazů a několik kreseb. Obrazy byly namalovány temperou v rozmezí let 1966 až 1968. Pro jeho obrazy byly typické kombinace geometricky násobených tvarů a množství ploch a čar. Z motivů bylo možné číst inspiraci městskými parky, okny nebo městskými křižovatkami (*Křižovatka III*; 1966, *Mříže*; 1968, *Brána*; 1966).³⁴⁷

Jan Smetana, Obrazy z let 1966/68, březen 1969

Tato prezentace díla Jana Smetany (1918–1998) navazovala na umělcovu výstavu konanou v téže galerii v roce 1966. Jiří Šetlík považoval tehdejší Smetanovu tvorbu v šedesátých letech

³⁴⁶ ŠETLÍK 1969c.

³⁴⁷ ŠETLÍK 1969c.

za určité znovunadechnutí, které bylo rozpoznatelné konstruktivně laděnými obrazy na téma kamenných lomů, či geologických útvarů. Již zcela ustoupily motivy města či náznaky forem uzavřených tvarů – interiérů, které byly příznačné pro tvorbu tzv. „skupinového období“. Tento malířský svět prvního umělcova období byl právě zaměřen na souvislé řady námětů, jako např. město, náměstí, předměstí nebo kavárny. To vše bylo typické pro estetiku tvorby příslušníků Skupiny 42, do které Jan Smetana patřil od samého počátku.

Jiří Šetlík ve svém úvodní slovu kritizoval tápající tvorbu umělce v 50. letech a s povděkem kvitoval nový nádech signalizující nové tvůrčí soustředění, návrat k atmosféře civilizační romantiky.³⁴⁸

Petrová zase připomněla Smetanův zápis v deníku z roku 1943. „Městská krajina se skládá z jakéhosi hemžení, záření, prostupování, požívání se a má charakter vegetace.“³⁴⁹ To bylo trefné vystižení biomorfního dění v jeho obrazech. Právě obrazy z posledních let ukázaly na nečekaná seskupení organické a anorganické přírody. Ostatně i názvy čtyřiceti šesti vystavených děl (*Žulový lom, Černá zahrada, Noční vegetace, Rostlinopis*) dávají Šetlíkovi i Petrové za pravdu. Podle Františka Dvořáka výstava Jana Smetany zazářila vážností a klidem.³⁵⁰

Martin Reiner, Sochy a kresby, květen 1969

Martin Reiner (1900–1973) byl český sochař, kreslíř a architekt. Ve dvacátých letech vystudoval České vysoké učení technické v Praze. Samostatně vystavoval od roku 1948, kdy měl první výstavu v Topičově salonu, v roce 1961 v Galerii Československý spisovatel. Účastnil se také mnoha kolektivních domácích i zahraničních výstav (Jaro 62, Socha Liberec v roce 1964, Aktuální tendence českého umění v roce 1966 ad.).

Jeho sochy vytvářené od poloviny 60. let působily velice lyricky a plasticky (*Kontemplace*; 1966/67, *Ležící*; 1965, *Rozpolcení*; 1968). Chyběla jim agresivita, jejich skromnost a uzavřenost tvaru je předurčovala, aby byly vnímány více kontemplativně. Pro přehlídku svého díla v Nové síni autor připravil osmnáct soch a dvacet devět kreseb. Většinou se jednalo o skici k sochařské tvorbě. Nosným materiálem se Reinerovi stal mramor. Datace soch i kreseb se pohybovala od roku 1958 do roku 1969. Jiří Šetlík v úvodním slovu sochy takto charakterizoval: „V oněch

³⁴⁸ ŠETLÍK 1969a.

³⁴⁹ PETROVÁ 1970a.

³⁵⁰ DVOŘÁK 1969b, 7.

Reinerových postavách, skupinách těl, symbolických i smyslových motivech ubylo dramatických gest, aby bylo uvolněno místo pohybu jako vlastní potenci formy.³⁵¹

Ladislav Zívř, červenec 1969

Ladislav Zívř (1909–1980) se nejprve vyučil hrnčířem na Odborné keramické škole v Bechyni a později vystudoval Uměleckoprůmyslovou školu v Praze u Johnové a Drahoňovského. Hlína, kterou si osvojil jako žák bechyňské keramické školy, zůstala jeho nejoblíbenějším materiálem.

Výstava byla koncipovaná jako jubilejní k umělcovým šedesátinám. Součástí prezentace byly plastiky z posledních let umělcovy tvorby, z nichž mnohé ještě nikdy nebyly vystaveny. S ohledem k omezeným prostorovým možnostem síně ale nebylo možné uskutečnit výstavu jako retrospektivní. V galerii umělec představil celkem padesát dva plastik a reliéfů, převážně vyhotovených z pálené hlíny (*Zraněná plastika*; 1961, *Sen Eifelky*; 1967, *Duše stromů*; 1965). Zívř před touto výstavou dostal příležitost vystavovat ve Špálově galerii v roce 1961, v Galerii Vincence Kramáře v roce 1967 společně s Hákem a Grossem, v Hradci Králové v roce 1965 i jinde.

Jedním z cílů výstavy bylo podle Josefa Sůvy korigovat vžitý názor, který do té doby nekriticky přebírala odborná literatura, že dosavadní těžiště Zívřovy tvorby leží ve „skupinovém období“ (1942–1948). Právě díla z posledních let měla tento mýtus odstranit. Tato poslední umělcova etapa odstartovala již koncem 50. let, kdy se Zívř postupně vracel k počátkům své tvorby. Skutečné obrazy reality podřizoval volné asociaci představ. Vznikaly abstrahované tvary zachycující fragmenty reality. Připomínalo to dobu, kdy Zívř hledal nové náměty u histologických preparátů, které zkoumal pod mikroskopem, nebo když dalekohledem objevoval kosmický prostor. Na výstavě již nebyly k vidění realistické plastiky, ve kterých bylo možné rozšifrovat spojitost člověka a stroje a které byly málo členité a měly více sevřenou formu, typickou pro „skupinové období“.³⁵²

³⁵¹ ŠETLÍK 1969d.

³⁵² SŮVA 1969.

Oldřich Opl, 14. 8. 1969 – 14. 9. 1969

Oldřich Opl (1919–2001) byl český akademický malíř a grafik, který vystudoval Umělecko-průmyslovou školu ve Zlíně a později i Akademii výtvarných umění v Praze pod vedením Vlastimila Rady. Ihned po ukončení Akademie zde nastoupil jako pedagog.

Vystavoval na členských výstavách Umělecké besedy a tvůrčí skupiny Říjen. Výstava v Nové síni byla jeho první větší samostatnou výstavou. Ze seznamu vystavených prací je zřejmé, že bylo prezentováno dvacet dva olejomalb a tři grafické cykly (*Nebe-země?*, *Diváci* a *Masky a obličej*, všechny z roku 1969). Obrazy pocházely z posledních čtyř let tvůrčí práce a dosahovaly impozantních rozměrů až dvou metrů. Tematicky se autor především věnoval tichému a důvěrně známému prostředí malířských ateliérů (*Sám v dílně*; 1969, *Sochařská dílna*; 1967, *Kout v ateliéru*; 1967 *Torsa*; 1969). Nestranil se ani ruchu ulice, což prokázal zejména v grafických cyklech, pojednávajících o vzdoru proti krutostem a násilí tehdejšího světa.³⁵³

Vladimír Jarcovják, Obrazy – grafika, 23. října – 23. listopadu 1969

Charakteristickým rysem tvorby Vladimíra Jarcovjáka (1924–2007) bylo ostré napětí mezi plošností a plasticitou věci, mezi zářivou barvou a povrchovým strukturním reliéfem, mezi archaickým a moderním. Za východisko jeho tvorby lze považovat kubismus, který dostal do vínku od svého učitele Emila Filly. Přesto, jak uvedl v úvodu katalogu Luděk Novák, umělec je především malířem přírody, i kdyby jeho tvorba byla sebevíce abstraktní. Koncem 60. let malíře čím dál více přitahoval obraz jako deska, jako objekt než prostředek pro zachycení malby (*Věrozvěst*, *Pišťaly*, *Relikvie*, *Epitaf* a další) a grafických listů (*Znamení ryb II*).³⁵⁴

Stanislav Ježek, Obrazy z posledních let, listopad – prosinec 1969

František Dvořák, který napsal úvodní slovo do katalogu, uvedl o Stanislavu Ježkovi (1904–2001), že jsou pro něj charakteristické dva principy výstavby obrazu. Prvním byl smysl pro rytmické členění obrazové plochy, podřízený přísně geometrickému rozvrhu. Tím druhým – schopnost umělce seskládat obraz do klasických kompozičních zásad. Sám umělec o svých obrazech tvrdil, že se v nich pokouší spojit monumentalitu s intimností.³⁵⁵ U převážné části

³⁵³ RATAJ 1969.

³⁵⁴ NOVÁK 1969b.

³⁵⁵ DVOŘÁK 1969e.

vystavených prací bylo zřejmé, že obrazy jsou rytmizovány intuitivně barevnými skvrnami, v pozdějších letech spíše směřujícími k předmětovosti. Intuitivnost byla ale těsně vázána na technické zkušenosti umělce, které získal při studiu na AVU u Vratislava Nechleby.

V galerii bylo vystaveno celkem čtyřicet sedm děl větších formátů provedených v technice olejomalby (*Červený měsíc* z roku 1969) nebo tempery (*Neonové reklamy*, *Temné město* z roku 1967) za posledních pět let práce. Z názvů jednotlivých děl byla patrná jistá inspirace Prahou a Benátkami, ale také neustálým řešením vztahu mezi figurou a interiérem. Díla zvláštním způsobem spojovala intimitu malířova podání s ambicemi monumentality.

Jaroslav Klápště, Obrazy, grafika 1966–1969, leden 1970

Malíř Jaroslav Klápště (1923–1999) absolvoval v roce 1950 Vysokou školu umělecko-průmyslovou v Praze u Františka Tichého a Emila Filly. Byl členem skupiny Máj 57 a Sdružení českých umělců grafiků Hollar. První samostatnou výstavu měl v Galerii Václava Špály v Praze v roce 1966 a výstava v Nové síni byla jeho druhou samostatnou výstavou, kde předvedl malířskou a grafickou tvorbu z let 1966 až 1969. Ve své tvorbě se zaměřoval na krajinu Krkonoš a oblast Mostecká (*Svatý Šebestián*, *Soumrak*, *Náves*, *Malá zimní krajina*).³⁵⁶

Oldřich Smutný, Výstava obrazů a monotypů, 5. 2. 1970 – 1. 3. 1970

Oldřich Smutný (1925–2013) absolvoval Vysokou školu uměleckoprůmyslovou u Jana Baucha v roce 1950 a následně ještě vystudoval Akademii múzických umění u Františka Trösteru.

Smutný byl členem Umělecké besedy, Svazu československých výtvarných umělců, střediska Mánes a od roku 1960 členem tvůrčí skupiny UB 12. Nejvýznamnější výstavy měl se skupinou UB 12 v roce 1962 v Galerii Československý spisovatel, dále v roce 1964 ve Zlíně a v Nové síni v Praze. První autorskou výstavu měl již v roce 1957 v Galerii u Řečických.³⁵⁷

Katalog vyšel pouze se seznamem vystavených prací, ze kterého vyplynulo, že autor veřejnosti představil dvacet obrazů větších formátů a několik monotypů inspirovaných jihočeskou krajinou, vegetací, domy, zdmi, barevnými okny a rybníky. Monotypy měly jednotný formát 50 cm x 33 cm. Náměty obrazů korespondovaly s náměty monotypů. Mohli jsme mezi nimi

³⁵⁶ <http://abart-full.artarchive.cz>, vyhledáno 14. 9. 2018.

³⁵⁷ <http://abart-full.artarchive.cz>, vyhledáno 13. 9. 2018.

najít lyrické, vzdušné obrazy s názvy *Vegetace*, *Zdi*, *Okno* nebo *Bíle střechy nad vodou*, *Růžová zed'* a *Barevné okno*.

Jaroslav Paur, Tělesa a prostory, březen 1970

Jaroslav Paur (1918–1987) studoval na AVU v Praze u Jakuba Obrovského. Byl členem SVU Mánes a později tvůrčí skupiny Mánes. Před touto přehlídkou svého díla již vystavoval na mnoha místech doma i v zahraničí (Varšava, Káhira, Sao Paolo).

V Nové síni vystavil díla vyhotovená za poslední čtyři roky. Osudovým tématem malíře bylo město. Prvním jeho velkým tématem byla Varšava, a to v době bezprostředně po 2. světové válce, tedy válkou zničená, ale s velkým entuziasmem volajícím po obnově. Obrazy s tímto námětem malovat v rozmezí let 1946–1948. Po formální stránce se jednalo o malbu na pomezí kubismu a lyrické abstrakce. Po obsahové stránce šlo o zachycení proměny města v apokalyptickou vizi. Maloval přímo ve Varšavě a vycházel z každodenní poválečné děsivé reality.³⁵⁸

V 60. letech po kratším intermezzu navázal opět na tematiku města; tentokrát Paříže. Jeho malba si i po dvaceti letech uchovala původní imaginativní charakter, který bylo možné spatřit na této výstavě (např. *Velká stavba*, *Modrý prostor*, *Zánik* a další). K této charakteristice Paurova díla je nutné přidat ještě abstrakci, znakovost a geometričnost. Jiří Šmíd nejvíce ocenil umělcovu řemeslnost.³⁵⁹

Eva Švankmajerová, květen 1970

Česká výtvarnice a spisovatelka Eva Švankmajerová (1940–2005) vystudovala v roce 1962 Akademii múzických umění, obor loutkářství. Od roku 1964 do roku 1968 byla členkou tvůrčí skupiny Máj 57, se kterou vystavovala. První samostatnou výstavu měla v Galerii mladých v Mánesu v roce 1967.

V 60. letech na sebe upozornila ztvárněním tzv. Emancipačního cyklu, když zajímavým způsobem variovala a zaměňovala mužské a ženské postavy ve známých obrazech. Emancipační cyklus patřil také společně s portréty, rébusy, příběhy, skrývačkami k dílům, která

³⁵⁸ HLAVAČEK 1970.

³⁵⁹ ŠMÍD 1970, 4.

představila v Nové síni. Celkem se jednalo o třicet dva velkoformátových obrazů vyhotovených technikou oleje na plátně. Do zmíněného Emancipačního cyklu patřily obrazy *Spící Venouš*; 1968, *Zrození Venouše*; 168, *Snídaně v trávě*; 1969 a *Únos synů Leukippových*; 1969.³⁶⁰

Jiří Sopko, červen 1970

Jiří Sopko (1942) studoval na Výtvarné škole Václava Hollara a později na Akademii výtvarných umění v Praze (1960–1966) u Antonína Pelce. První přehlídku své tvorby měl ve Špálově galerii v roce 1967 v rámci výstavy *Nová jména* a první samostatnou výstavu až v Nové síni o tři roky později. Autorem úvodního slova byla Eva Petrová. V katalogu bohužel chybí seznam vystavených obrazů.

Petrová se v úvodním slovu zabývala specifickými rysy Sopkovy „nové figurace“. Přestože Sopko podle ní nepoužívá oblíbený rejstřík nástrojů a postupů umělců „nové figurace“, do kterého řadí chladnou věcnost, neartistické prostředky, tzv. obrazy v obrazech, juxtapozici a multiplikaci, tak jsou jeho obrazy „novou figurací“ nasyceny. Nasyceny zvláštní směsicí lyrismu a drastické hyperboły a barevnosti.³⁶¹

František Turek, Obrazy z posledních let, září 1970

František Turek (1917–2008) byl českým malířem, grafikem a ilustrátorem, který studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Byl členem SVU Mánes a předsedou dejvické tvůrčí skupiny Profily, se kterou dvakrát vystavoval v 60. letech v domovské Galerii Vincence Kramáře v Praze. Jeho první samostatná výstava se datuje do období 2. světové války, kdy vystoupil na členské výstavě v Mánesu v roce 1943.

V Galerii Nová síň představil třicet velkoformátových obrazů vyhotovených v technice oleje na plátně (*Preludium*; 1970, *Dávná vzpomínka*; 1970, *Nokturno*; 1970) a patnáct kreseb. Turek se v 60. letech zaměřil na ztvárnění ženského těla či torza a na krásu české krajiny a vesnice. Oba náměty spojoval lyrismus a barevnost s převažujícími bílými, zelenými a hnědými pigmenty. Náměty byly značně abstrahovány, přesto v nich byl skryt figurální motiv.³⁶²

³⁶⁰ ŠVANKMAJEROVÁ 1970.

³⁶¹ PETROVÁ 1970c.

³⁶² HOFFMEISTROVÁ 1970.

Zdeněk Palcr, 1. 10. 1970 – 25. 10. 1970

Autor v galerii vystavil soubor dvacet pět sádrových plastik z posledních šesti let (*Stojící figura I až VIII, Část figury I až IV, Dvojice* a další.). Sochy byly v nadživotní velikosti. Jeho poslední výstava se uskutečnila před více než deseti lety v Alšově síni. V mezidobí vystavoval na společných výstavách se Skupinou Máj 57, ale i na sochařských sympóziích v St. Margarethen v Rakousku v roce 1964 a ve Vyšších Ružbachách v roce 1966.

Podle Bohumíra Mráze Palcr (1927–1996) usiloval o vybudování svého osobitého stylu bez napodobování aktuálních módních směrů. Od poslední výstavy prošel autorův výtvarný projev procesem abstrahování. Palcr prošel cestu od figur přísně abstraktně stavěných, jejichž původ vychází z kubismu, až ke krajnímu zjednodušení tvaru, kdy figury jsou redukovány na elementární tvary. V představené tvorbě definoval Mráz určitý rozpor mezi snahou o konstrukčně a tvarově jednoduchou sochu a sklonem k jemné plastické modelaci povrchů, čímž docházelo k výrazovému napětí.³⁶³

V katalogu k výstavě zdůraznil Jaromír Zemina úpornost a zaujetí autora sochami a sošností, které mu však znesnadňovaly život. Palcr výstavu přivítal i z důvodu, jak tvrdil, že si potřebuje fyzicky i psychicky od soch odpočinout. Odpočinout si od mravenčí práce na sochách. Fotografie vystavených exemplářů do katalogu skvěle nafotil Jan Svoboda.³⁶⁴

Miloš Ševčík, 29. 10. 1970 – 22. 11. 1970

Miloš Ševčík (1939–2007) byl český malíř a grafik, který studoval na Vysoké škole uměleckopřemyslové. První samostatnou výstavu měl v Praze v Galerii mladých v Mánesu v roce 1967. O rok později v Malé galerii Československého spisovatele v Brně. V Nové síni vystavoval na dlouhou dobu z politických důvodů naposled. Ze společných výstav považuji za nejdůležitější účast na výstavě Nová jména a 15 grafiků ve Špálově galerii v roce 1967 a dále zastoupení na Artchemu v roce 1970.

V 60. letech se profiloval zejména jako grafik pracující s bajkářskou tradicí zvířat a lidí. V druhé polovině 60. let získal významná ocenění za grafickou tvorbu. Vytvořil grafické listy

³⁶³ MRÁZ 1970, 4.

³⁶⁴ ZEMINA 1970.

podle Gogolových povídek či na motivy Janáčkovy Lišky Bystroušky.³⁶⁵ Ševčík se nechal koncem 60. let zlákat novými materiály a technologiemi. Plastické bubliny vypouklé za horka z barevných umaplexových desek byly vyjádřením onoho trendu a zájmu autora. V galerii prezentoval deset objektů vytvořených z plexiskla (*Příchod*; 1970, *Narození*; 1970, *Sama*; 1968). Nebyly to ani objekty, ani sochy, ale podle Karla Milera čisté formy, které působí tajemnou silou. Vystavené umaplexové kreace představovaly umělecké dílo nového typu, které se od tradičního díla lišilo vyloučením obsahu a formy.³⁶⁶

Miloslav Hájek, 27. 11. 1970 – 27. 12. 1970

Na výstavu Miloše Ševčíka navázal v galerii svojí tvorbou koncem roku 1970 sochař a malíř Miloslav Hájek (1927–2010). Vystudoval Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze u Josefa Wagnera. Byl členem skupiny Máj 57 a později Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu. První samostatnou výstavu měl v Galerii mladých v Alšově síni Umělecké besedy v Praze v roce 1962. Ze společných výstav bych zdůraznil účast na výstavách skupiny Máj 57, na výstavě Realizace, Počátky generace ve Špálově galerii a účast na sochařském sympoziu v Hořicích v roce 1968.

V Nové síni představil třicet pět obrazů v technice olejomalby a emailu a patnáct plastik z plechu. Obrazy byly seskládány do cyklů s názvy *Svícný*; 1963, *Svícný – Kříže*; 1963–1965, *Kříže*; 1963 a *Hrudníky*; 1966–1970. Součástí katalogu byla Hájkova věta s obrazovým doprovodem: „Asi do šedesátého roku jsem dělal figury stále více schematické jakoby hlavy s rukama a ruce v hlavě z toho ruce – svícny, pak svícny – kříže a teď jakoby hrudníky.“³⁶⁷ Fotografie do katalogu dodal Jan Svoboda.

³⁶⁵ <http://abart-full.artarchive.cz>, vyhledáno 13. 9. 2018.

³⁶⁶ MILER 1970c.

³⁶⁷ HÁJEK 1970

5.4 Skupinové výstavy současného a retrospektivního umění

Skupina Máj 1957, květen 1964

Pátá výstava Skupiny Máj 57 se uskutečnila v Galerii Nová síň v květnu 1964. Mezi dvaceti vystavujícími bychom našli Andreje Bělocvětova, Miloslava Hájka, Miloslava Chlupáče, Vojtu Nolče, Theodora Pištěka, Stanislava Podhrázského, Zdeňka Palcra, Zbyňka Sekala a další. Katalog k výstavě vyšel bez úvodního slova, jen s reprodukcemi zastoupených malířů.³⁶⁸ Jednalo se o poslední výstavu této historicky první tvůrčí skupiny založené bezprostředně po I. sjezdu SČSVU v říjnu 1956, na kterém byly schváleny nové stanovy Svazu umožňující zakládání výtvarných skupin. Skupina Máj 57 poprvé vystoupila již v roce 1957 v Obecním domě. Jiří Šetlík ve Výtvarné práci v recenzi k výstavě uvedl: „Třeba přiznat, že celek výstavy působí nevyrovnaně, spíše jako společné vystoupení řady rozličných individualit s rozličnými výsledky práce i stupněm umělecké zralosti.“ Z vystavených prací vyzvedl zejména Chlupáče, Palcra, Sekala a Podhrázského.³⁶⁹

UB 12, květen – červen 1964

Teoretik skupiny Jaromír Zemina (1930) v katalogu k výstavě uvedl: „Skupina UB 12 nikdy nevystupovala ani při svém ustavení s určitým přesně vyjádřeným programem. Proto ani úvod ke katalogu této výstavy nemá obsahovat požadavky a směrnice pro budoucnost. Je pouze pokusem vystihnout základní ideové pohnutky přítomné činnosti skupiny, a tedy zároveň pokusem – jako je jím sama výstava, odpověď na otázku, zda má sdružení dvanácti (dnes už vlastně patnácti) lidí pod společným názvem vnitřní oprávněnost.“³⁷⁰ Tato oprávněnost vyplývá nikoli z programových pohnutek, ale ryze lidských. Umělec je jen částí člověka, a tudíž přátelské vztahy mezi umělci stojí v „programu“ skupiny na nejvyšší příčce. Jen tento požadavek by ale podle Zeminy nestačil k úzkému a plodnému uměleckému spojení více lidí. K tomu je ještě nutné, aby sdíleli shodné základní umělecké názory. Tato výstava byla neúplnou reprízou přehlídky, která se uskutečnila v témže roce v Oblastní galerii výtvarného umění v Gottwaldově.

Celá skupina vystavila v galerii celkem sedmdesát dva prací. Jednotliví členové skupiny: Václav Boštík, František Burant, Vladimír Janoušek, Věra Janoušková, Jiří John, Stanislav

³⁶⁸ Skupina Máj. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, květen 1964, Praha 1964.

³⁶⁹ ŠETLÍK 1964, 2, 9.

³⁷⁰ ZEMINA 1964.

Kolíbal, Alena Kučerová, Jiří Mrázek, Daisy Mrázková, Oldřich Smutný, Adriena Šimotová a Alois Vitík byli zastoupeni zhruba pěti až deseti pracemi. U některých to byly práce z celého tvůrčího období (Boštík, Kolíbal), u jiných to byly práce z posledních let (Burant, Kučerová, Smutný, Vitík).

Skupina M 57, listopad 1965

Mezi členy, kteří vystavovali na čtvrté výstavě skupiny M 57 neboli Makarská, patřili Josef Jíra, Ladislav a Valerián Karouškoví, Mojmír Preclík, František Peterka, Radko Plachta, Jiří Rada a Jaroslav Šerých. Společně jim, kromě členství v tvůrčí skupině, bylo studium Akademie výtvarných umění v Praze a pravidelné schůzky ve vinárně Makarská na Malostranském náměstí. Katalog k výstavě vyšel bez úvodního slova jen s reprodukcemi zastoupených malířů a seznamem vystavených prací.

První výstavu měla skupina M 57 v Nové síni v roce 1959, další pak v Galerii Václava Špály v Praze v roce 1960 a všechny další opět v Nové síni. Svoji činnost ukončila skupina výstavou v Bratislavě v roce 1970.

„Umění je a zůstává pro nás otázkou charakteru. Cítíme potřebu upřímnosti a pravdivosti jak obsahové, tak i formální. Nechceme vytvářet díla zakrývající svou formální dokonalostí prázdnotu, nebo vypočítavé pokrytectví.“³⁷¹ To bylo poselství a hlavní motto výstavy, na které Josef Jíra vystavil čtyři olejomalby (např. *Biblický motiv* z roku 1964) a tři monotypy (*Kostel v Loučkách* z roku 1965). Sochař Mojmír Preclík (1931–2001) dostal prostor pro čtyři sochy vytvořené z různých materiálů (např. *Starý mlýn*, opuka z roku 1964). Sochař Valerián Karoušek (1923–1970) ukázal veřejnosti tři sochařská díla (*Kus I*, *Kus III* a *Z hor* z období let 1963 až 1964). Radko Plachta (1928) představil olejomalbu s názvem *Kusy země* z roku 1963 a pět plastik. Jaroslav Šerých (1928–2014) a František Peterka (1920–2007) předvedli v galerii početnou grafickou tvorbu z let 1963–1965.

Skupina MS, srpen – září 1966

Skupina byla založena v roce 1958. Mezi její členy patřili Karel Čermák, Vjačeslav Irmanov, Václav Kořínek, Jiří Krejčí, Karel Kronych, Bohuslav Lamač, Kamil Linhart, Jiří Novotný, Jiří

³⁷¹ Skupina M 57. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, listopad 1965, Praha 1965.

Patera, Jiří Procházka a Zdeněk Sýkora. Skupinu nespojoval žádný výtvarný program, ale generační a dlouholeté přátelské vztahy.

Skupina MS měla celkem čtyři společné výstavy, z nichž tři se konaly v Nové síni v Praze. Na té poslední pod názvem Skupina MS 66 se podíleli Irmanov, Kronych, Lamač, Linhart, Novotný, Patera a Procházka. Vystavené práce pocházely z let 1964 až 1966.

Mezi nejzajímavější exponáty patřily tři olejomalby od Kamila Linharta (*Kámen II*; 1965, *Troska*; 1964, *Hmota*; 1965) a dvě kovové plastiky od Karla Kronycha (*Dominanta a Plastika* z roku 1966).³⁷²

Proměna, 24. 11. 1966 – 19. 12. 1966

Mezi vystavujícími členy skupiny Proměna byli Milan Albich, Ivan Minařík, Přemysl Pospíšil, Miroslav Rada a Jan Šplíchal. Skupina vznikla v roce 1958 a působila v nezměněném složení do roku 1973. Proměna poprvé vystavovala v roce svého vzniku v Galerii mladých v Praze, následně v Osvětovém domě v Příbrami a pak v letech 1961, 1964 a 1966 v Nové síni v Praze.

Milan Albich (1925–2000) vystudoval Pedagogickou fakultu Univerzity Karlovy u Karla Lidického. V Nové síni byl zastoupen deseti pracemi, z nichž převažovaly tempery a olejomalby (*Alej v Paříži*; 1964, *Skály v Royanu*; 1966). Z Albichova díla bylo patrné, že se důsledně držel principů figurální malby. Nalezl v nich dostatečné malířské prostředky k vyjádření své životní zkušenosti, smyslových a citových zážitků. V jeho obrazech však většinou nalézáme námět krajiny. Mnohé motivy čerpal z periferie Prahy a z četných domácích a zahraničních cest. Z obrazů vytvořených v letech 1964 až 1966 byl znatelný důraz na používání jasných, zářivých barev. Malíř našel v barvě účinný výrazový prostředek, který uplatnil zejména v obrazech z Francie a Jugoslávie (*Hřbitov v Bordeaux*; 1964, *Dubrovník I*; 1966).³⁷³

Dalším z vystavujících byl malíř a ilustrátor Ivan Minařík (1928–2003), který obohatil společný výstavní korpus jedenácti díly (např. *Návrat*; 1965, *Válečník*; 1965). Arsen Pohribný k jeho tvorbě uvedl: „Minařík dobře ví, co znamená vývoj, jenž se stal tíží většiny a tedy svahem doby. Věří v danost, v něco pevného. Ve střed uměleckého charakteru. Každý je uzavřenou

³⁷² Skupina MS 66. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, srpen-září 1966, Praha 1966.

³⁷³ PROCHÁZKA 1966.

kružnicí. Jde o to, jak velké bude kolo kruhu.“³⁷⁴ Minaříkova díla byla většinou velmi produhovnělá, kontemplativní, navozující pocit pohody, klidu a štěstí.

Naopak euforii a neklid bychom našli v obrazech Miroslava Rady (1926–2017), který také vystudoval Pedagogickou fakultu Univerzity Karlovy u Karla Lidického a Martina Salcmana. Kromě sakrálních obrazů maloval také obrazy se světskou tematikou, a ilustroval řadu knih. V Nové síni vystavil právě sakrální obrazy (např. *Chebský triptych*; 1964–66, *Biblický motiv I a II*; 1966, *Velká oběť*; 1964). V těchto obrazech je zřetelná snaha malířsky interpretovat a formulovat známá biblická témata – oběti, soudu a nového života – nově a jinak, třeba pomocí znaků, kaligrafií vlasových konstrukcí, struktury apod.³⁷⁵

Malíř a sochař Přemysl Pospíšil (1924–2001) vystavil v Nové síni tři plastiky a cyklus osmi obrazů s názvem *Úplně nedobytná pevnost*, který namaloval v letech 1965 až 1966. Kybalová tento cyklus považuje za „vlastní rukou psaný itinerář cesty do hlubin svého světa, bloudění mezi neproniknutelnými a přece důvěrnými značkami k obrazu za obrazem, k světlu za světlem.“³⁷⁶ Oba cykly předznamenaly novou Pospíšilovu malířskou orientaci, kdy přešel od živých, rytmických, dekorativních kompozic ke klidnějšímu a koncentrovanějšímu výrazu.

Posledním z pěti členů tvůrčí skupiny Proměna je fotograf Jan Šplíchal (1929), který v galerii představil své fotomontáže z rozmezí let 1964 až 1966 (např. *Portrét malíře Lad. Karouška*; 1964, *Ze seriálu Štíty*; 1965). Techniku fotomontáže Šplíchal používal nikoli jako pomůcku k vytvoření obrazu složitějších scén, které nebylo možné uskutečnit jediným záběrem, ale jako způsob tvorby, který otevírá fotografům nové umělecké oblasti. Pro Šplíchala je typické lyrické ladění fotomontáží.³⁷⁷

5&2 Gottwaldov, 6. 1. 1967 – 29. 1. 1967

V červnu roku 1965 se rozhodli malíři Antonín Gajdůšek (1927), Bedřich Baroš (1936–1974), Jaroslav Hovadík (1935–2011), František Nikl (1935–2005), Zdeněk Šutera (1939) společně se dvěma teoretiky Antonínem Grůzou a Michalem Plánkou založit tvůrčí skupinu. Důvodem k založení skupiny s názvem 5&2 Gottwaldov byla snaha o prosazení se na domácí výtvarné scéně. V pořadí třetí výstava se uskutečnila v Nové síni. Úvodní text napsal Antonín Grůza,

³⁷⁴ POHRIBNÝ 1966a.

³⁷⁵ KYBALOVÁ 1966.

³⁷⁶ KYBALOVÁ 1966.

³⁷⁷ TAUSK 1966.

který charakterizoval členy skupiny takto: „Všichni mají kolem třicítky, prošli školskou výukou zatíženou vulgarizátorskou estetikou a formalismem, uvázli v zaměstnání s podmínkami málo příznivými pro uměleckou tvorbu.“³⁷⁸ V Nové síni bylo vystaveno celkem čtyřicet čtyři exponátů.

Baroš byl zastoupen mnohofigurálními obrazy (*Zahrada překvapení* z roku 1964, *Pláště I až V* z let 1956–1966), ve kterých se lidská postava v redukovaném tvaru někdy blížila znaku. Další Barošovy obrazy byly více poetické (*Modrý květ*, *Růžový dům* z roku 1965). Nikl prezentoval většinou krajinomalby, obrazy Zdeňka Šutery byly ryze figurativní (*Kázání na moři* z roku 1964, *Prorok* z roku 1966). Námětově často inklinovaly k biblické, mytologické tematicce.

Podle recenzenta Výtvarné práce nepůsobila výstava dojmem souvislého celku. Prezentovány byly soubory čtyř na sobě nezávislých a do značné míry si protirečících umělců. Výstava dle hodnocení nepřinesla nic nového, ukázala jen solidní průměr tvorby spřátelených umělců.³⁷⁹

Skupina 42, Skupina 42 dnes, 2. 4. 1970 – 3. 5. 1970

Jedna z posledních retrospektivních výstav Skupiny 42. První z řady se konala v roce 1963 v Mánesu a byla ohlédnutím za minulou tvorbou a pokusem, zda obstojí současná tvorba v konfrontaci s původním programem skupiny po třech desetiletích od jejího vzniku. Toho byla dokladem i tato výstava, která také posloužila ke konfrontaci minulé a současné tvorby některých původních členů. Úvodní slovo napsala historička skupiny Eva Petrová, která v úvodním slovu uvedla: „...není obvyklé, aby se všichni účastníci jednoho seskupení uplatnili tak intenzívně i jako jednotlivci“.³⁸⁰ Podle jejího názoru zůstali původní tvorbě nejvěrnější Kamil Lhoták (*Tříkolka* z roku 1969) a Ladislav Zív (Hrozen z roku 1968). Z Koláře se stal vizuální básník, který změnil techniku, ale zůstal věrný svým původním postojům (*Kruh* z roku 1969). K největší změně došlo v práci Františka Hudečka (*Postupné proměny tvarů* z roku 1969). Přenesl svou civilistickou senzibilitu do sfér chladné abstrakce op-artu. Výstavy se neúčastnil Miroslav Hák, Karel Souček ani Jan Kotík. Ve Výtvarné práci č. 9 vyšel v souvislosti s touto výstavou pěkný rozhovor se sedmi vystavujícími umělci.³⁸¹

³⁷⁸ GRŮZA 1967.

³⁷⁹ B. M. 1967, 4.

³⁸⁰ PETROVÁ 1970a.

³⁸¹ REDAKCE 1970, 1, 5.

Etapa, červen 1970

Tvůrčí skupina Etapa nevstoupila do výtvarného života s předem daným programem či manifestem. Přesto lze považovat za určitý cíl skupiny toto prohlášení: „Chceme vyjádřit výtvarnými prostředky život, citění dnešního člověka a obohatit život poezií.“ Prohlášení bylo součástí katalogu první výstavy v roce 1961 v Galerii Václava Špály v Praze. Etapa potom vystavovala v Domě umělců v Hradci Králové v roce 1962, v Nové síni v roce 1963 a ve Špálovce v roce 1966.

Mezi členy skupiny patřili Eva Brýdlová, Aleš Grim, Václav Kiml, Josef Klimeš, František Pacík, Jaroslava Pešicová, František Ronovský a další. Skupina Etapa přišla začátkem 60. let s figurativní tvorbou, která nekonvenovala tehdejšími abstraktními tendencím v českém umění. Podle Jana Baleky Etapa přinesla svůj pozitivní vklad historickému procesu refigurace českého umění, verismu, neosurrealismu, ale nikdy se nestala hnutím nové figurace, přestože se k ní někteří členové hlásili.³⁸²

Na 5. členské výstavě skupiny Etapa patřily mezi nejzajímavější exponáty plastiky Josefa Klimeše (*Organický tvar*; 1969) a tři malby na skle od Jaroslavy Pešicové (*Neúnavný pozorovatel*, *Podobizna* a *Zavřené okno* z roku 1970). Výstavy se neúčastnil František Pacík.

5.5 Shrnutí činnosti Galerie Nová síň v Praze

Galerie Nová síň ve Voršilské ulici se v druhé polovině 60. let specializovala na výstavy umělců střední generace. Nová síň disponovala téměř pěti metry výšky s horním rozptýleným osvětlením a největšími prostory z menších galerií (130 m²), proto se zde mohly konat i výstavy rozměrnějších sochařských děl, objektů a plastik, například těch, jejichž autorem byl jeden z členů výstavní komise Valerián Karoušek.³⁸³

Největšího rozkvětu dosáhla Galerie Nová síň od poloviny do konce 60. let, když vedení síně převzal výtvarník Alois Vitík. Měl jasnou vizi a vyhraněný kurátorský koncept. Věděl, co chce vystavovat. Zaměřil se především na československé umění generace středních let (umělci narození mezi lety 1915–1925). Svoji činnost v galerii začal v dubnu 1965 výstavou Mikuláše

³⁸² BALEKA 1970a

³⁸³ <http://www.juv-novasin.cz>, vyhledáno dne 15. 1. 2018

Medka, poté Josefa Jíry a také svojí vlastní výstavou. S ohledem na velikost a uspořádání síně si mohl dovolit pořádat velké skupinové výstavy (Máj 57, UB 12, M 57, Skupina 42, Etapa, Proměna a další). Prostory síně také umožnily vystavovat rozměrnější díla sochařům (J. Bradáček, M. Hájek, V. Janoušek, V. Karoušek, S. Kolíbal, J. Malejovský, Z. Palcr, R. Uher a další). V porovnání s ostatními síněmi, především pak s výstavním programem Galerie Vincence Kramáře, Galerie Na Karlově náměstí a Galerie Václava Špály je zřejmé, že se Vitík téměř vůbec nezabýval zahraničním uměním. Představil jen několik málo zahraničních umělců (Markowski, Jackiewicz). Také se nevěnoval tematickým výstavám jako třeba Chalupecký a Petrová v Galerii Václav Špály. Soustředil kolem sebe skupinu umělců a kritiků umění (Šetlík, Zemina), pocházejících většinou z okruhu tvůrčí skupiny UB 12. Téměř všem členům skupiny UB 12 umožnil v době, kdy byl vedoucím výstavní komise, v síni jednotlivě vystavovat (např. vlastní výstava, říjen 1965, J. John, prosinec 1965, V. Janoušek: kyvadla a jiné sochy, květen 1967, S. Kolíbal, červen 1967, V. Boštík, leden 1968).

Přes různé výstavní koncepce a programy měly Galerie Václava Špály a Galerie Nová síň podobný výstavní rytmus. Výstavy trvaly vždy asi tři až čtyři týdny, bez ohledu na roční období. Pak následoval týden, ve kterém došlo k výměně expozic. Nová síň sice patřila mezi prostornější síně a díky výšce místnosti byla předurčena pro velké sochařské či skupinové výstavy, prostory ale nebyly členěné, jednalo se o jednu velkou místnost, takže pro souběžné konání více než jedné výstavy byly nevhodné.

V roce 1970 nastoupila do funkce vedoucí Eva Petrová ze zrušené Špálovy galerie. Podařilo se jí uspořádat několik zajímavých výstav, např. Aleš Veselý, Zdeněk Palcr, Eva Švankmajerová a Jiří Sopko a Skupina 42.

Pro úplnost dodávám, že od ledna 1971 provozoval v 1. patře novou výstavní síň s názvem Galerie Nova Jindřich Chalupecký. Bohužel se v této galerii uskutečnily pod jeho vedením jen dvě výstavy. Tímto zde skončila také činnost Evy Petrové a Jindřicha Chalupeckého, kteří dokonce uvažovali o společném programu dvou galerií v jedné budově, ke kterému již nedošlo.

V dalších letech v Nové síni probíhaly spíše výstavy tendenční, poplatné normalizačnímu procesu, např. výstava k výročí osvobození Československa Sovětskou armádou, k Mezinárodnímu roku ženy nebo k výročí založení Mezinárodního svazu studentstva a jen občas se podařilo připravit autorské výstavy významných výtvarníků. V 70. a 80. letech 20. století měl v budově sídlo Klub přátel výtvarného umění.

6. Galerie na Karlově náměstí v Praze

6. 1. Stručně z historie Galerie na Karlově náměstí v Praze

Sídlem této galerie bylo Karlovo náměstí 5, Praha 2. Oficiální název této galerie do roku 1960 zněl Sín Lidové demokracie, což souviselo s tím, že svoji činnost provozovala v přízemí paláce Charitas, kde se vydával deník Lidová demokracie. Palác Charitas – železobetonová novostavba podle plánů Ferdinanda Rudolfa – byl postaven na místě někdejšího pivovaru, který byl zbourán v roce 1928. Další stavební změny, jako například nástavba podkroví, se uskutečnily v letech 1936 a 1947 a další 1950 a 1954.³⁸⁴

Od roku 1960 se v galerii uskutečnilo jen několik zajímavých výstav moderních českých umělců. Byly zde k vidění díla Emila Filly, Maxe Švabinského, Václava Špály, Františka Tichého a dalších. Mezi lety 1960 a 1964 ale neměla síň zřetelně vyhraněný program a výstavy nebyly divácky přitažlivé.³⁸⁵ Obecně lze uvést, že po roce 1960, přes výše uvedené přehlídky tvorby zmíněných autorů, výstavní program značně upadal. Podobně jako u jiných galerií, došlo k určitému rozmachu až po II. sjezdu Svazu československých výtvarných umělců. Tento revoluční a přelomový sjezd byl pro činnost Galerie na Karlově náměstí velmi přínosný. Na začátku roku 1965 byla Svazem ustanovena nová výstavní komise v čele s Ludmilou Vachtovou. Členy výstavní komise se stali Jan Koblasa, Jiří Kolář, Bohumír Mráz a Zdeněk Sýkora.

6.2 Významné osobnosti Galerie Na Karlově náměstí v Praze

6.2.1 Ludmila Vachtová

Ludmila Vachtová se narodila v roce 1933. V roce 1954 dokončila studia na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy, obor výtvarná výchova u Martina Salcmána. Následně ještě v roce 1963 dálkově vystudovala dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Tématem její diplomové a později rigorózní práce byl malíř František Kupka.

Vachtová dostala v roce 1955 první pracovní místo v redakci Výtvarného umění. Od této chvíle se datují její první příspěvky do časopisu Tvar a Výtvarné umění. Pro časopis Tvar napsala

³⁸⁴ VLČEK 1998, 292.

³⁸⁵ <http://www.abart.cz,vyhledano> 11. 11. 2016.

několik článků o zakladatelích českého moderního umění (Kotík, Kupka, Zrzavý, Istler, Medek, Fremund a další).

Po II. sjezdu SČSVU získala Vachtová na jaře 1965 pod kuratelou Galerii na Karlově náměstí.

K největšímu rozkvětu této galerie došlo právě mezi lety 1965–1969, kdy galerii vedla. Zrealizovala zde celkem čtyřicet čtyři výstav. Tato teoretička a historička umění se stala vedoucí výstavní komise galerie, ale současně dělala kurátorku mnoha jiným galeriím. Například pro Galerii Vincence Kramáře připravila na přelomu dubna a května 1969 výstavu Jamese Guiteta s názvem Obrazy a grafika nebo výstavu sochařky Marty Pan s názvem Plovoucí objekty, o kterých se ještě zmíním. K oběma prezentacím Vachtová publikovala menší katalogy. Dále připravila výstavu například Olze Karlíkové v Galerii mladých Alšova síň v roce 1964, Zdeňku Sklenářovi v Galerii Václava Špály v roce 1965, Miloši Urbáskovi v Karlových Varech 1967, Janu Kotíkovi v Mánesu v roce 1968. Na tomto místě je nutné ještě zmínit spolupráci Ludmily Vachtové s Hanou Seifertovou, ze které vzešly čtyři výjimečné sochařské výstavy v Liberci. Jednalo se o výstavy soch a plastik přímo v přírodním prostředí zahrad a intravilánu města.³⁸⁶

V programu Galerie na Karlově neakcentovala pouze tvorbu současné generace. V Galerii na Karlově náměstí uspořádala významnou přehlídku díla Františka Kupkovi. Z mladších umělců pak představila Vladimíra Boudníka a Karla Malicha.³⁸⁷ Výstavní program byl do velké míry Vachtovou ideově definován, ale zároveň předurčen prostorovými a finančními možnostmi instituce. Prostor sestával ze dvou menších místností bez přímého denního osvětlení s vizuálně dosti agresivní černobílou dlažbou a výstavně determinujícím dřevěným obložením.

Vachtová souběžně s Galerií na Karlově náměstí vedla také od roku 1965 prodejní galerii Platýz v Praze. Galerie Platýz byla první výstavní síní, která v sobě spojovala neotřelou koncepci prodejní a výstavní galerie, ve které bylo možné pořídit výtvarné i užité umění. Oživením galerijního provozu bylo pořádání besed s umělci, konání vánočních jarmarků nebo pořádání trhů pro mladé umělce.

Vachtová v roce 1968 působila krátce ve Svazu československých výtvarných umělců. Byla členkou prezidia Svazu. V rámci prověrek konaných ve SČSVU odmítla souhlasit s vpádem vojsk Varšavské smlouvy a s normalizací, což mělo za následek okamžité ukončení její činnosti v Galerii na Karlově náměstí v roce 1969 a koncem roku 1971 i v Galerii Platýz. Následoval

³⁸⁶ <http://www.abart.cz, vyhledáno> 11. 10. 2018.

³⁸⁷ ŠPIČÁKOVÁ 2010, 17–21.

zákaz publikování ve svazových časopisech. V roce 1972 vycestovala za svým manželem do Švýcarska, kde už natrvalo zůstala.

Po roce 1989 připravila Vachtová v Čechách ještě několik výstav. V roce 1996 výstavu Daniely Vinopalové-Vodákové pro České muzeum výtvarného umění a v roce 2005 uspořádala výstavu s názvem Kupka Kupků (z díla Františka Kupky) v Severočeské galerii v Litoměřicích. V roce 2007 připravila retrospektivní výstavu Evy Kmentové v Mánesu.

6. 3 Výstavy zahraničního umění

Moskevské kinetické umění, 11. 6. 1965 – 9. 7. 1965

Jednalo se o první výstavu moskevských kinetistů v Praze. Byla to současně jejich první prezentace v zahraničí. Kinetické umění bylo v Rusku v polovině 60. let velmi populární. Získalo i obdiv a podporu vládnoucích kruhů. Bohužel v Praze nebyly zastoupeny kinetické objekty a konstrukce, které byly předtím prezentovány na výstavě v Moskvě v listopadu roku 1964 společně s doprovodnou středověkou a moderní hudbou. Některé gigantické rozměry objektů a vysoké finanční nároky na dopravu a vystavení kinetických realizací způsobily, že kurátor Dušan Konečný raději přistoupil na výstavu kreseb, studií a návrhů.

V Praze také nevystavovali všichni umělci, kteří se objevili v Moskvě. Důvodem byla velká výstava kinetistů v Leningradě, která kolidovala s tou pražskou. Nakonec byly prezentovány kresebné návrhy fantastických kinetistických představení od Lva Nussberga (1937), Infante Arana Francisca (1943) a Vladimíra Akulinina. Dále vystavovali Viktor Stěpanov, Vladimír Ščerbakov, Rimma Sapgir-Zaněvskaja, Jurij Lopakov, Anatolij Krivčikov, Boris Diodorov a Vladimír Galkin. Celkem bylo předvedeno třicet čtyři děl ze soukromých sbírek českých a zahraničních sběratelů. Výstava byla následně přenesena do pražské vinárny Viola a pak do Galerie Benedikta Rejta v Lounech.

Dušan Konečný, který výstavu inicioval, v úvodu katalogu vyzdvihl teoretickou a organizační roli Lva Nussberga a význam kinetického umění v Moskvě v padesátých letech 20. století, navazujícího na umění ruských konstruktivistů z 20. let. „Mladí moskevští kinetisté však neopakují konstruktivismus dvacátých let. Mají s ním společné spíše východisko než cíle. Jejich snem jsou spíše syntetická vystoupení,“ uvedl Dušan Konečný.³⁸⁸ O této výstavě dále

³⁸⁸ KONEČNÝ 1965b.

napsal do Výtvarného umění článek, ve kterém shrnul postupné získávání respektu skupiny zejména v Sovětském svazu, kde byli kinetisté zpočátku obviňováni z výtvarného formalismu.³⁸⁹ Kinetisté nejprve dostávali menší zakázky na drobné ateliérové práce a postupně se dostávali k náročnějším realizacím. Základním estetickým požadavkem se jim od počátku stala symetrie, jako výraz vnitřní svobody geometrické abstrakce. Následně to byl akcent na reálný pohyb. Poslední charakteristickým rysem, který v jejich tvorbě spatřoval Dušan Konečný, bylo směřování k syntetickému kinetickému představení. To vše ukázali moskevští kinetisté českým divákům.

Přehlídka tvorby moskevských kinetistů měla v Praze velký úspěch a vzbudila velký zájem veřejnosti. Hned druhou výstavou se tak Ludmile Vachtové podařilo ukázat českému publiku aktuální zahraniční tvorbu.

Reinhold Koehler, dekoláže a kontrakoláže, 4. 11. 1965 – 1. 12. 1965

Výstava byla uspořádána na podnět ředitele Artcentra Ivo Digrina. Připravila ji Ludmila Vachtová ve spolupráci s galerií Ruth Nohl ze Siegeny z bývalé Německé spolkové republiky. Reinhold Koehler (1919–1970) vytvářel svá raná díla nejprve z písku a barev (tzv. pískové kresby). V těchto obrazech pomocí plastického nánosu písku docílil toho, že písek vyzvedával tvar a obrys těles, které autor barevně domodeloval. V druhé polovině 50. let ve své tvorbě řešil problematiku prostorových plánů, figur a polí. Tyto plány vytvářel ve velkých formátech, zřetelně graficky zpracovaných. Figurálním obrysům říkal *Torso* nebo *Thorax*. Postupně také v této době začal vytvářet první dekoláže a o pár let později i kontrakoláže. První výstavu měl Koehler již v roce 1951 v Mainzu.³⁹⁰

Výstavu zahájil německý literární teoretik a spisovatel Helmut Heissenbüttel (1921–1996), který se v úvodním proslovu zabýval autorovým dílem. Zpočátku sice pouze varioval a obměňoval německá slova: Bild, Bildnis a bilden, ale posléze se zaměřil na téma obrazového podkladu v malířství. Právě téma „zezřetelnění podkladu“ bylo pro Koehlera hlavním cílem jeho tvorby. Za účelem dosažení tohoto cíle používal různé tvůrčí metody a nástroje, například vidličku, kterou narušoval barvu i podklad díla, nebo využíval prasklých skleněných tabulí, které lepil zpátky k sobě. Tímto vznikl pro autora typický jev, tzv. zdvojení podkladu. První podklad jako plocha přelepu koláží, či kontrakoláží a druhý podklad jako struktura lomu

³⁸⁹ KONEČNÝ 1965a, 420–429.

³⁹⁰ HEISSENBÜTTEL 1965.

slepených skel. Text úvodního slova přeložil do češtiny Zbyněk Sekal. O průběhu vernisáže podal přesnou zprávu Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou v knize *Let, let*.³⁹¹

Předmětem výstavního korpusu byl soubor několika dekoláží a kontrakoláží (např. *Contrecollage 1964*, *Decollage pur 61/XII/B* nebo *Decollage gravé 60/X/12*). Jednalo se o bílé papíry, které Koehler propaloval žhavými vidličkami. Tato díla následně adjustoval do zašpiněného skla. Některé muchlané koláže, tvořené geometrickým rastrem, byly domalovány a kolorovány barevným inkoustem, doplněné otisky razítek apod.

Frank J. Malina, 8. 6. 1966 – 31. 7. 1966

Výstava Franka Maliny byla druhou v pořadí (po moskevských kinetistech), která se věnovala kinetickému umění. Tento umělec byl jednou z nejvýznačnějších osobností tehdejšího kinetického umění a objevitelem nových ucelených kinetických systémů. Ty tak prostřednictvím svých prací předvedl na výstavě v Galerii na Karlově náměstí. První systém objevil v roce 1955 a nazval ho *Lumidyne*. Na počátku 60. let rozšířil svůj rejstřík o systém *Reflectodyne*, založený na odrazové projekci barevného světla na transparentní desku. Dalším systémem byl tzv. polarizační systém. Právě bohatá škála výrazů, původnost výtvarné řeči a rozdílné technické přístupy učinily z Maliny jednoho nejzajímavějších umělců v oblasti kinetického umění navazujícího na práce Zdeňka Pešánka z 20. let. František Šmejkal, který jeho výstavu uvedl, napsal: „V Malinově osobnosti dochází k dnes tak vzácnému renesančnímu spojení aktivního vědce a umělce.“³⁹²

Frank J. Malina (1912–1981) byl světovým odborníkem v astronautice a raketovým odborníkem. Malina měl české kořeny a v letech 1920–1925 žil v Čechách. Poté s rodiči odešel natrvalo do USA, kde vystudoval a věnoval se vědě, konkrétně astronautice a geofyzice. V galerii vystavil třicet dva prací. Kromě výše zmíněných kinetických systémů předvedl i díla pracující s přerušováním elektrického systému, spočívající v uplatnění provazové struktury; vystavil ale i starší práce v technice kvaše, olejomalby a pastelů (*MO a BO rozprávějí o vesmíru*; 1949, *Dráha střely*; 1950, *Vlny šoku*; 1953).³⁹³

³⁹¹ GRÖGEROVÁ/HIRŠAL 2007, 135.

³⁹² ŠMEJKAL 1966.

³⁹³ ŠMEJKAL 1966.

Armando Pizzinato, 4. 1. 1967 – 29. 1. 1967

Dalším ze zahraničních autorů, které Ludmila Vachtová uvedla do Galerie na Karlově náměstí, byl Ital Armando Pizzinato (1910–2004). Miroslav Míčko v lednu 1967 zahájil výstavu za účasti autora. Míčko také zprostředkoval seznámení Vachtové s autorem. Úvodní slovo sepsal Giuseppe Mazzariol, který mimo jiné k autorově tvorbě uvedl: „Příroda ho přivedla znovu ke skrytému pramenu evokace – k listu stromu, postavě, k nesmírným prostorám nebe, viděným a žitým ve chvíli plné existence.“³⁹⁴ Pizzinatova tvorba byla ještě na začátku 60. let ve znamení italského neorealismu. V druhé polovině 60. let se již přiklonil k abstrahované expresivní malbě. Pizzinato vystavil šestnáct děl v technice olejomalby, grafiky a kresby. Prezentované olejomalby pocházely z roku 1963 (např. *Les, Strom u moře, Jaro*) a všechny se vyznačovaly značnou expresivností. Přestože převažujícím tématem byla krajinomalba, tak její ztvárnění bylo velmi rytmické a abstrahované. Z představených obrazů bylo patrné, že autora zajímá problematika světla v obraze a jeho proměny. Pizzinatova výstava se stala výjimečnou příležitostí pro české návštěvníky posoudit kvality současné italské moderní malby.

Anatolij Lvovič Kaplan, Litografie, 6. 9. 1967

Výstavu připravila Ludmila Vachtová společně s Hanou Seifertovou. Byla určena pro Oblastní galerii Liberec, kde se uskutečnila v červenci a srpnu a pro Galerii na Karlově náměstí v Praze, kde proběhla v září. K její realizaci a instalaci velmi přispěl Rudolf Mayer z Drážďan zápůjčkou početného souboru litografií A. L. Kaplana.

Ruský malíř, grafik a sochař Anatolij Lvovič Kaplan (1902–1980) byl židovského původu. Ve dvacátých letech vystudoval leningradskou Akademii. Jeho první litografické dílo pochází z roku 1937 z Leningradské experimentální dílny. To bylo vytvořeno na objednávku Leningradského etnologického muzea a zpracovávalo náměty židovského folklóru. Po druhé světové válce vystavoval Kaplan hlavně v zahraničí, např. v roce 1959 v New Yorku, 1960 v Paříži, v roce 1966 ve Vídni, atp.

Autor v Galerii na Karlově náměstí vystavil padesát barevných litografií, které ztvárňovaly mizející svět kultury židů v ruské diaspoře. Litografie ilustrovaly dějové linie mnoha povídek. Vystavený korpus zahrnoval práce z posledních let a byl uspořádán do ucelených grafických cyklů, inspirovaných židovskými bajkami a písněmi. První cyklus tvořily ilustrace k židovským

³⁹⁴ MAZZARIOL 1967.

bajkám a písním (*Kozička*; 1960, *Zlatá svatba*; 1962). Další ilustrace patřily k románu Šolema Alejchema (*Tři hlavy*; 1963, *Muzikanti*; 1964).

Přehled tvorby malíře Kaplana měl být podle slov Hany Seifertové pokusem o sestavení mozaiky současných proudů sovětské výtvarné kultury a plně tak doplňuje tvorbu moskevských kinetistů nebo sochaře Koněnka.³⁹⁵

Maksymilian Kasproicz, Obrazy, 14. 8. 1968 – 15. 9. 1968

Dalším zahraničním umělcem byl Polák Maksymilian Kasproicz (1906–1986), malíř a pedagog s velkými domácími i zahraničními výstavními zkušenostmi. Kasproicz již v Praze vystavoval. Poprvé v Galerii na Karlově náměstí, kde se představil třiceti šesti díly provedenými v různých malířských technikách, hlavně v kombinované technice (např. *Rekvizity*, *Archeologové a vykopávky*) a v technice tuše (např. *Pro ornitologa*). Díla pocházela z let 1961 až 1967. Nejednalo se o díla surrealistická ani expresionistická, ale spíše šlo o díla abstraktní, ve kterých autor značně výtvarně deformoval předmětovou skutečnost. Využíval také symboly a alegorie (*Totem I*, *Ikona I*, *Metamorfóza I*). Řadu námětů je možné rozpoznat jen s nápovědou názvu díla. Ludwik Przymusiński, který napsal úvod ke katalogu, uvedl: „Malířský svět Maksymiliana Kasproicze odkrývá divákovi nejen relace prostorových forem, jejich sestavy barev a valérů, ale také senzuální půvab rukopisu.“³⁹⁶

Erhard Stöbe, lepty, Obrazy, 4. 4. 1969

Rakouský malíř Erhard Stöbe (1943) vystudoval Akademii výtvarných umění ve Vídni. V galerii vystavil dvanáct velkoformátových obrazů o velikosti 90 cm x 100 cm (*Kravatový den*; 1968, *Hra*; 1968, *Interiér*; 1968) a 10 grafik (*Dobré jitro*; 1967, *Po létech*; 1967). Ze dvou neoznačených reprodukcí v katalogu by se dalo usoudit, že jeho malířský projev byl spíše expresionistický a výrazně, zářivě barevný. Jedna z reprodukcí je figurativní a druhá abstraktní. Z katalogu vydaného k výstavě již není možné nic dalšího zjistit, ani v tisku jsem nezaznamenal žádné zásadnější ohlasy na tuto výstavu.

³⁹⁵ SEIFERTOVÁ KORECKÁ 1967a.

³⁹⁶ PRZYMUSIŃSKI 1968.

6. 4 Retrospektivní výstavy

František Kupka, 12. 5. 1965 – 6. 6. 1965

Jednalo se o první výstavu Ludmily Vachtové, jakožto vedoucí galerie a vedoucí výstavní komise. Vachtová touto zahajovací výstavou vzdala hold „svému“ umělci a pomyslně odstartovala nové období své činnosti. Jednalo se o význačnou éru v dějinách této výstavní síně. Vachtová uvedla: „Volba jména pro první expozici byla zcela záměrná – jde v určitém smyslu o motto celého dramaturgického programu, který se nechce vyhýbat žádným z aktuálních tendencí našeho i světového umění.“³⁹⁷ Vachtová se o malíře Františka Kupku (1871–1957) dlouhodobě zajímala. V roce 1957 byl Kupka předmětem její diplomové práce a v roce 1963 dokončila jeho monografii, která ovšem mohla vyjít až v roce 1968. Tato publikace získala řadu ocenění (např. Knihu roku nebo Matějčkovu Cenu české výtvarné kritiky). Rok 1965 byl ve znamení světového znovuoobjevení Kupky. Měl velké výstavy na několika místech v Paříži, v Anglii, následně v Hannoveru i Vídni. V Čechách měl výstavu pouze v roce 1946 v pražském Mánesu, v roce 1961 v Písku a v roce 1963 v Českých Budějovicích a v Dobrušce. Následující velkou retrospektivní přehlídku měl v Národní galerii v roce 1968, kde bylo předvedeno jeho kompletní dílo. Tu také připravila Ludmila Vachtová.

S ohledem na velikost výstavní síně a nedostatek možností zápůjček se jednalo o výstavu děl sestavenou z obrazů patřících Národní galerii, Vlastivědnému muzeu v Dobrušce a soukromým sběratelům. Celkem se podařilo zajistit dvacet devět věcí. Z toho čtrnáct olejomaleb, čtyři kvaše a zbytek tvořily kresby a dřevoryty z cyklu *Čtyři příběhy bílé a černé*. Ludmila Vachtová se ještě k výstavě vrátila ve stati otištěné ve *Výtvarném umění* č. 8 z roku 1965.³⁹⁸ Uvedla, že výstavu vidělo 3010 návštěvníků. S ohledem na velikost výstavní síně považovala toto číslo za důkaz, že lidé, kteří mají o umělce zájem, si cestu k němu najdou, ať se výstava koná kdekoliv. Také koncepce výstavy se musela podříditi velikosti prostoru.

Zdeněk Pešánek, Světelné plastiky Zdeňka Pešánka, 25. 8. 1966 – 18. 9. 1966

Kinetické tendence nenalezly v Československu ve 20. letech velký ohlas, přestože zdejší umělecká scéna byla ještě v těchto letech těsně napojena na evropskou avantgardu. Výsledky světelně-kinetického umění byly přijímány se skepsí a české výtvarníky nezaujaly. Výjimkou

³⁹⁷ VACHTOVÁ 1965c.

³⁹⁸ VACHTOVÁ 1965b, 372–379.

byl pouze Zdeněk Pešánek (1896–1965), jehož umělecká i teoretická práce našla v tomto směřování svůj smysl. Zaujal ho fenomén světla, hlavně umělého a barevného ve vztahu k architektuře a později jako samostatný jev. Podnětem pro tento zájem byl rychlý rozvoj techniky a elektrické energie. Zdeněk Pešánek vydal v roce 1941 vlastní teoretickou úvahu s názvem Kinetismus, který rozdělil do dvou pomyslných skupin: 1. plošný (film, barevné světelné hry) a 2. prostorový (ohňostroj světelné fontány a plastiky). Pro Pešánkovu tvorbu byl nejtýpčtější tzv. barevný klavír, kterým se zabýval v letech 1922–1928. Jedinou známou Pešánkovou světelně kinetickou plastikou, kterou vytvořil, byla plastika na Edisonově transformační stanici v Jeruzalémské ulici v Praze z roku 1930. Bohužel byla po několika letech vinou nesprávné údržby zničena. Znamější je již jenom nerealizovaný návrh plastik na transformační stanici na Klárově.³⁹⁹

Na posmrtné výstavě Zdeňka Pešánka bylo vystaveno jen šestnáct děl, která se uchovala, zejména čtyři kolorované sádky z cyklu *Sto let elektřiny*, které měly být osazeny na trafostanici na Klárově a shodou nešťastných náhod se tak nestalo. Ty byly vystaveny v neosvětlené galerii a osvětlovány blikajícími neony. Součástí expozice byla také svítící část torza Pešánkova modelu pro světelnou fontánu na světovou výstavu v Paříži z roku 1937. Práce Zdeňka Pešánka zůstala svým způsobem také torzem, na které navázala až Skupina Syntéza, kterou v roce 1964 spoluzakládal a její teoretický program sepsal teoretik umění a příznivec kinetismu Dušan Konečný. Petr Hartmann přispěl do Výtvarného umění statí, která nebyla recenzí výstavy, ale připomenutím práce Zdeňka Pešánka a ostatních kinetistů.⁴⁰⁰

Ján Mudroch, Kresby národního umělce Jána Mudrocha, listopad 1968 – 31. 12. 1968

Do konce roku 1968 byla k vidění retrospektivní výstava figurativního slovenského umělce Jána Mudrocha (1909–1968). Mudroch se školil v soukromé škole Gustava Mallého v Bratislavě a později na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u Arnošta Hofbauera, ze které přestoupil na Akademii k W. Novakovi. Byl členem Umělecké besedy v Praze a skupiny Generace 1909 spolu s Jánem Želibským, Endre Nemesem, Cypriánem Majerníkem a dalšími.⁴⁰¹ K výstavě vyšel úvodní text Danici Zmetákové, ve kterém přiblížila umělcův život, učitele, kteří ho nejvíce ovlivnili a jednotlivé vývojové fáze jeho tvorby. Zdůraznila přitom roli

³⁹⁹ HARTMANN 1966a.

⁴⁰⁰ HARTMANN 1966b, 424–433.

⁴⁰¹ <http://www.abart.cz, vyhledáno> 31. 10. 2018.

jeho učitele Nowaka. Připomněla Mudrochův postimpresionistický přístup k umění, k předmětovosti a figurativnosti. Upozornila i na jeho krátké kubistické období. Na výstavě bylo nejvíce zastoupeno jeho nejtypičtější období 40. let, kdy maloval štětcem namočeným v tuši nebo sépii, kterým vytvářel výrazné černé kontury ženských těl či předmětů.⁴⁰²

Rozsáhlá výstava obsahovala šedesát šest kreseb, nejvíce tuší, sépií nebo tužkou (*V kaviarni*; 1960, *Zátišia s vázou a ovocím*, konec 40. let, *Únava*; 1959). Nejranější kresba pocházela v roce 1932 (*Žena pri stole*).

6.5 Výstavy současného umění

Vladimír Boudník, 14. 9. 1965 – 20. 10. 1965

Historik umění František Šmejkal v poměrně dlouhém úvodním textu katalogu zdůraznil Boudníkovu úlohu iniciátora informelní abstraktní tvorby v poválečném Československu. České publikum ho však v 50. letech nepřijalo, větších úspěchů dosáhl v zahraničí. Vystavoval například v Bruselu, Varšavě, Miami, Lisabonu. V Praze však nikoliv. Doma byl v 60. letech známější jako bohém a posloužil coby předloha k literární a filmové tvorbě.

Tato retrospektivní výstava v Galerii na Karlově náměstí byla tedy první oficiální výstavou umělce, nepočítáme-li několik monotypů vystavených v roce 1964 v Galerii D. Výstava měla za cíl přiblížit Vladimíra Boudníka (1924–1968) dnešní generaci – jako zakladatele a iniciátora poválečné nefigurativní tvorby, zakladatele explozionalismu, výlučně českého výtvarného směru, ale zároveň konvenujícího dobovým projevům evropského tašismu a americké akční malbě. Boudníkovi při jeho tvorbě nezáleželo ani tolik na výsledku snažení, jako na procesu tvorby. Z tohoto období Boudníkovy tvorby, které trvalo od roku 1949 do poloviny 50. let, se zachovalo velmi málo zdokumentovaných realizací. Umělce považujeme za jakéhosi předchůdce happeningu. Šmejkal v úvodním textu katalogu shrnul Boudníkovu tvorbu a zdůraznil především období sazových kreseb na skle a hlavně období různých grafických metod (monotypy, aktivní, strukturální a magnetické grafiky).⁴⁰³

Na výstavě bylo předvedeno šedesát grafických prací, hlavně monotypy, aktivní a strukturální grafika a magnetická grafika z let 1957–1965. Část grafik byla vystaveno ve vinárně Viola.

⁴⁰² ZMETÁKOVÁ 1968.

⁴⁰³ ŠMEJKAL 1965a.

Díla pocházela ze soukromých sbírek, především od Jiřího Koláře a také od umělcovy matky, která Ludmile Vachtové díla zapůjčila.

Alena Kučerová, 8. 12. 1965 – 7. 1. 1966

Jednalo se o první samostatnou výstavu autorky. Text do katalogu napsal Jaromír Zemina. Práce pocházely z období 1959–1965. Už v prvních dílech Aleny Kučerové (1935) byl čitelný sklon autorky ke geometričnosti a ke geometrickému rozvrhu plochy. Součástí výstavy byly i tiskové matrice (plechy), které kurátor výstavy Arsén Pohribný zavěsil od stropu do volného prostoru a učinil z nich samostatné výtvarné předměty hodné obdivu. Kromě toho zde byly k vidění četné grafiky.

Nejtypičtější jsou pro tvorbu Aleny Kučerové grafiky tištěné z perforovaných plechů. Grafiky pocházely z let 1964–65. Kučerová ukázala kromě grafik i jejich matrice. Jednalo se o děrované plechy, ze kterých se tiskly grafické listy. Ty byly také barevně pojednané. Marie Klimešová to blíže popisuje v monografii Aleny Kučerové: „Pohribný je zavěsil od stropu ve volném prostoru, a proměnil je tak v autonomní objekty, působící materiálem, reliéfem a světelností.“⁴⁰⁴

Neobvyklý a ojedinělý zážitek museli mít diváci při pohledu na matrice plující nad jejich hlavami. Je to Pohribného neotřelé pojednání vystavených artefaktů. Kučerová přikládala matricím hodnotu děl samých a dodatečně je výtvarně upravovala, např. barevně je lakovala a vsazovala do originálních rámců z prkýnek a klacků.

Josef Istler, Insinuace 30 monotypů 1965, 10. 1. 1966 – 31. 1. 1966

K výstavě vyšel katalog s průvodním slovem Vratislava Effenbergera. V katalogu chyběl přehled vystavených děl. Josef Istler (1919–2000) zde vystavil třicet monotypů vyhotovených v roce 1965. Podstatou těchto monotypů byly vícenásobné otisky abstraktních znaků, které dohromady vytvářely struktury podobné výchozím zmnoženým znakům. Třeba abstraktní podoby stromu, hlavy, kytice apod.

Úvodní Effenbergerovo slovo bylo spíše samostatným literárním útvarem volně se dotýkajícím Istlerovy surrealistické tvorby, nežli standardním úvodním slovem. „Hlava, pěst, kytice,

⁴⁰⁴ KLIMEŠOVÁ 2005, 125.

výbuch, pohár, strom nebo návěstí, ale také něžnost a půvab v krutosti, která se přeskupuje ze starých požárů do nové vůně na kraji radostného zoufalství (...), když hlava je spíše myšlením, pěst násilností, kytice mystifikací, výbuch utajeným varem nebo tříštivostí, pohár výzvou, strom organickým růstem a návěstí něčím podstatným, co se přibližuje s naléhavostí, bez níž by byl svět jen hromadou pohledů.“⁴⁰⁵

Karel Malich, Plastiky, reliéfy, grafiky, 4. 2. 1966 – 27. 2. 1966

Jednalo se o autorovu druhou samostatnou výstavu, na které byl prezentován soubor devatenácti technicky dokonalých a výrazově čistých reliéfů a trojrozměrných plastik. Forma těchto exponátů byla předmětem i námětem díla zároveň. Současně vystavil deset grafik. Karel Malich (1924) začal v 60. letech používat nové materiály (překližka, lepenka, železo), ze kterých vytvářel drobnější geometrické objekty. Výstižnou recenzi o Malichovi napsal Zdeněk Felix ve Výtvarné práci č. 5 v roce 1966 s názvem Dobrodružství čistého tvaru.

Padrta v katalogu výstavy uvedl, že období, ve kterém byly vystaveny geometrické plastiky, reliéfy a grafiky, je obdobím, kdy autor již trvale opustil senzitivní, lyrické a barevné pastely. Podle Padrty byly vystavené věci výrazem experimentování s krajně nejistým koncem a obával se toho, že malíř opustil své lyrické vlohy, zbytečně obětované rozumové spekulaci.⁴⁰⁶

Eduard Ovčáček, 10. 3. 1966 – 5. 4. 1966

Byla to první samostatná autorova výstava v Praze. Připravila ji Ludmila Vachtová. Předcházela jí řada společných zahraničních i domácích výstav, např. v Galerii Nová síň v roce 1965, ve Špálově galerii v letech 1965 a 1966. Eduard Ovčáček (1933) zde vystavil cyklus *Xylogramů* z let 1964–65 a cyklus *Stereogramů*, také lepty a co je pro autora z dnešního pohledu nejzajímavější, konkrétní poezii. Z předložené autorovy tvorby bylo patrné, že zpočátku ještě hledal cestu někde mezi literárním a výtvarným výrazem. V rovině literární byly exkluzivní jeho vizuální texty, které byly typické zajímavým řazením, rytmem, vyšínutím z větné vazby s vtipnou výtvarnou i literární pointou. Ovčáček rozkládal text na slova a písmena, která následně

⁴⁰⁵ EFFENBERGER 1966a.

⁴⁰⁶ PADRTA 1966d.

přenesl do výtvarného díla. Ludmila Vachtová uvedla k Ovčáčkově tvorbě: „Nezáleží na tom, kdo kam přišel první, ale co nového přinesl a s jakou intenzitou se pokusil o uskutečnění.“⁴⁰⁷

Karel Trinkewitz, 8. 4. 1966 – 5. 5. 1966

Výstavu připravil Zdeněk Felix, který představil především juvenilie autora. Umělec se stejně jako Eduard Ovčáček zajímal o psaní experimentální poezie, o kaligrafii, o písmena, slova, věty, ze kterých komponoval výtvarná díla. Sloužily mu jako základní stavební kompozice díla. Autor vystavil v síni celkem třicet dva děl (např. *Vizuální báseň I*, *Kaligrafie I*, *Dekoláž I*, *Haiku*).

Malíř a básník Karel Trinkewitz (1931–2014) se již před touto výstavou zúčastnil společně tematicky zaměřené výstavy ve Špálově galerii s názvem *Obraz a písmo*. Trinkewitz neměl malířské vzdělání. Studoval Právnickou fakultu UK, kterou však z politických důvodů nedokončil. Po podpisu Charty 77 byl donucen k emigraci do Spolkové republiky Německo, kde také v Deggendorfu v roce 2014 zemřel. Byl členem Klubu konkrétistů. Výstava v Galerii na Karlově náměstí byla jeho první samostatnou, následovaly výstavy v Nové síni v roce 1968 v Mikrobiologickém ústavu ČSAV v roce 1970.⁴⁰⁸

Norbert Frýd v katalogu o autorovi uvedl: „Písmem se drží světa. Nejde mu jako některým jiným letristům, o destrukci poselství a strhávání mostů mezi lidmi, i když tohle téma někdy zobrazuje.“⁴⁰⁹

Daniela Vinopalová-Vodáková, 11. 5. 1966 – 31. 5. 1966

„Co se učila ve školách, ji odvádělo od vyslovení toho, co v sobě nesla. Sochařská řeč, kterou si pracně osvojila, nebyla jí vlastní. Začala tápavě hledat své vlastní hlásky, své slabiny, svá slova. Kolik stálo námahy, než vznikla první věta.“⁴¹⁰ Tuto charakteristiku podal o Daniele Vodákové (1928–2017) Miroslav Lamač v úvodu katalogu. Daniela Vinopalová-Vodáková se na Akademii školila u Jana Laudy a Karla Pokorného. Zejména Karel Pokorný mluvil naprosto

⁴⁰⁷ VACHTOVÁ 1966a.

⁴⁰⁸ <http://www.abart.cz, vyhledáno 31. 10. 2018.>

⁴⁰⁹ FRÝD 1966.

⁴¹⁰ LAMAČ 1966a.

odlišným výtvarným jazykem, a proto autorka složitě hledala vlastní uměleckou identitu ještě dlouho po opuštění školy. Objevila ji v sobě až v šedesátých letech.

Hledání začalo u jednoduchých tvarů, později přibýly tvary složitější s dutou formou. Tak vznikly sochy-vázy, jak tyto předměty později pojmenovala Ludmila Vachtová. K obsahové a formální identifikaci přibyl také oblíbený materiál, a to cín. Ve své práci postupovala těžce, tvořila pomalu s rozvahou. Každý zásah do díla musel odpovídat jejímu přesvědčení. Odmítala nahodilosti, automatismus, naopak hledala řád a rytmus. V galerii vystavila sedmnáct soch (*Socha-váza*; 1960, *Křtitelnice*; 1964, *K prostoru*; 1966), z toho třináct soch-váz a tři jiné plastiky. Jednalo se o práce z let 1960–1966.

Mira Haberernová, 12. 8. 1966 – 4. 9. 1966

Slovenská abstraktní malířka Mira Haberernová (1939) vystavovala již v Nové síni v roce 1964 a později pak ve Špálově galerii na jaře roku 1969. Její práce mají fantazijní, silně surrealistický podtext. Přesto je v jejím díle leckde zřejmá určitá antropomorfizace struktur, skvrn či reliéfů. V posledních pracích vytvořila několik portrétů jako výsledek postupující antropomorfizace a sochařského ztvárnění obrazu včetně příklonu k fantazijní figurativnosti.⁴¹¹

Na výstavě se objevilo celkem dvacet dva prací, z čehož byly pouze tři olejomalby (*Rozpad hmoty*; 1963; *Obluda*; 1964, *Trýzeň*; 1964). Dále bylo možné vidět cyklus kreseb s názvem *Sen mrtvých očí*; 1966 a zbytek děl vytvořených v kombinované technice (portréty).

Na počátku zřetelně ovlivněna nefigurativní tvorbou, což bylo patrné na jejích prvních výstavách. Později dospěla k environmentu, k zájmu o vše, co vytváří přirozené podmínky lidské existence. Na výstavě ve Špálově galerii v roce 1969 představila environmentální prostředí, která připomínala konkrétní místa jako třeba byt, dům a tato místa doplnila hadrovými panáky.

Jiří Anderle, Grafické cykly, 6. 10. 1966 – 30. 10. 1966

Jednalo se o autorovu druhou výstavu. Tu první uspořádala na jaře roku 1966 Oblastní galerie v Liberci. Výstava v Praze však byla kompletnější, rozšířená o retrospektivní díla a o nové

⁴¹¹ PETERAJOVÁ 1966.

grafické cykly. Ludmila Vachtová v katalogu výstavy připomněla vývoj umělce od padesátých let, počínaje expresionismem přes naturalistický symbolismus až k současnému vyjádření. Anderleho díla se tehdy oprostila od dřívější narativnosti, která odváděla pozornost diváka, chtěla říci mnoho a často neřekla nic. V tuto dobu začal Jiří Anderle (1936) řadit svá díla do cyklů se stejnými náměty, ale zpracované různými úhly pohledu. V seznamu vystavených prací nalezneme tři cykly, do nichž zařadil třicet tři děl. Jsou to cykly *Taneční zábavy*, *Hlavy* a *Bez kůže*.⁴¹² Jako talentovaný umělec byl svými díly zastoupen i na souboru výstav pořádaných ke kongresu AICA. Jan Kříž k jeho tvorbě uvedl, že vystavené listy drasticky obnažují senzibilitu, vyjádřenou až přetechnizovaným řemeslným výkonem.⁴¹³

Běla Kolářová, 4. 11. 1966 – 27. 11. 1966

Jednalo se o první samostatnou výstavu, kterou Běle Kolářové (1923–2010) připravila Ludmila Vachtová. Ta byla přesvědčena o umělecké výjimečnosti této osobnosti a jejím výtvarném projevu. Výstavu zahájil Josef Hiršal. Předměty, ze kterých Kolářová díla vytvářela, jsou vlastně nudné, banální a obyčejné potřeby do domácnosti. Kolářová je řadila do nepředvídatelných struktur, kupila je a skládala tak, že dosáhla nečekaných a originálních lyrických kompozic, které na výstavě předvedla pod názvem *Ceníky*.

Součástí výstavy byly i fotografie. Před tvorbou asambláží se totiž Kolářová věnovala fotografování. Kolářová prováděla fotografické experimenty, když samostatné předměty, jako např. nitě, natáčky chomáčky vlasů exponovala a zvětšovala přímo na fotodesku nebo papír. Zajímala se také o fotografický záznam světla v čase, o moment náhody, o krajinu a portréty, které světelnými zásahy měnila.

Jiří Padrta pojmenoval podstatu její tvorby jako rytmickou hru podle předem přesné osnovy. Hru velmi poetickou, citlivou a ženskou v tom nejlepším smyslu tohoto slova.⁴¹⁴ Svojí přirozenou citlivostí a hrou s představivostí dokázala sestavit výjimečné a dodnes aktuální asambláže.

⁴¹² VACHTOVÁ 1966c.

⁴¹³ KŘÍŽ 1966b, 5.

⁴¹⁴ PADRTA 1966b, 4.

Hugo Demartini, 1. 12. 1966 – 1. 1. 1967

Ludmila Vachtová se zhostila role kurátorky a autorky úvodního textu k výstavě, na které bylo vystaveno dvacet jedna děl. Jednalo se o koláže, sochy ze sádry, dřeva a plechu z let 1958 až 1966. Vachtová považovala Huga Demartiniho (1931–2010) za prvního z generace, který nastoupil cestu konstrukce, přestože barokní a výrazová linie v českém sochařství dlouhodobě převládala. Demartiniho vzorem byli Gutfreund, Makovský a Wichterlová.⁴¹⁵ Základním motivem umělce byla deromantizace a delyrizace, základním rysem byla čitelnost, klid a smysl pro organizaci prostoru. Geometrickou konstruktivní abstrakci občas kombinoval s prvky kinetismu. Na výstavě byly také představeny lesklé odhmotněné koule nebo jejich části s využitím zrcadlení objektu, ve kterém se mísil imaginární prostor s reálným (např. objekt s názvem *Reliéf I–III*).

Stano Filko, Obydlí skutečnosti – současnosti, 3. 2. 1967 – 5. 3. 1967

Tehdy neznámý slovenský umělec vystavil svou spektakulární instalaci v galerii z vlastní iniciativy. Sám oslovil Ludmilu Vachtovou, která s projektem souhlasila. Opět se potvrdila jistá předvídatost a instinkt kurátorky, protože výstava získala velký ohlas a otevřela umělci cestu „na Západ“.

Stano Filko (1937–2015) od roku 1966 pracoval s vyřazenými a nepotřebnými předměty, s kusy drátů a nepotřebného železa, ze kterých začal sestavovat tzv. *Oltáře skutečnosti*. Často používal vyřazené a staré kusy nábytku. Celé dílo monochromně natřel a doplnil ho o úlomky zrcadel, reprodukce obrazů a jednotlivé stránky knih. V galerii vystavil instalaci nazvanou *Obydlí skutečnosti*. Na podlahu položil zrcadla, interiér doplnil o věšák s oblečením, stůl, rádio a další předměty každodenní potřeby. Celá scéna působila dojmem divadelní kulisy. Nejednalo se o happening, ale instalace přesto určitou součinnost diváka potřebovala. Padrta tuto činnost nazval „permanentní manifestací“.⁴¹⁶ Pokud se divák chtěl zapojit do hry a respektoval nastavená pravidla, mohl se stát účastníkem živého obrazu, odraženého stovkami zrcadlových ploch. „Filko se tímto způsobem pokusil o překonání dimenze mezi uměleckým předmětem a konzumentem.“⁴¹⁷

⁴¹⁵ VACHTOVÁ 1966b.

⁴¹⁶ PADRTA 1967b, 5.

⁴¹⁷ FELIX 1967c, 350–351.

Miloš Urbásek, *Témata a variace*, 10. 3. 1967 – 9. 4. 1967

Jednalo se o první samostatnou výstavu tohoto bratislavského umělce, kterého dnes řadíme k tvůrcům tzv. lettrismu nebo vizuální poezie. Miloš Urbásek (1932–1988) se zabýval zvětšeninami liter a cifer. Využíval k tomu různé výtvarné techniky. V galerii prezentoval cyklus s názvem *Témata a Variace*, který se zabýval zvětšeninou písmene O a číslicemi. Autor je různě řezal, převracel do negativu, řadil do celků apod. Doplněním instalace byl i obraz zavěšený u stropu a druhý v prostoru galerie. Jiří Padrta označil *Témata a Variace* za tvorbu vyznačující se strojovým rytmem se zvláštní monumentalitou. Tělo písmen a cifer rozřezané na bloky tvořilo masivní architekturu, případně heraldické štíty, znaky, návěští.⁴¹⁸ Podle Felixe ztratila starší Urbáskova plátna a serigrafie původní sémantický význam a stala se samostatnými uměleckými náměty. Za výrazově nejčistší obrazy považoval Felix ty, u kterých došel autor k oproštění od předchozích významových vazeb.⁴¹⁹

Urbásek se tehdy zabýval jediným námětem, a tím byla izolovaná cifra nebo písmeno, se kterými nakládal tak, že je rastroval, komponoval, dekomponoval, rytmižoval. Jinými slovy zhodnocoval písmo a číslice z nového výtvarného pohledu.

Libor David, *Obrazy, sochy*, 23. 5. 1967 – 18. 6. 1967

Brněnský malíř a keramik Libor David (1947) se vyučil keramikem v brněnských dílnách Ústředí uměleckých řemesel. Od roku 1964 se zúčastňoval společných domácích i zahraničních výstav. V Praze však vystavoval na samostatné výstavě poprvé.⁴²⁰

V Galerii na Karlově náměstí vystavil šestnáct keramických plastik (např. *Hlava*; juvenilie z roku 1961, *Pták*; 1966, *Ptáci* z roku 1967). Současně se sochami představil veřejnosti také obrazy a kresby. Podle seznamu vystavených prací se jednalo o třináct olejomalb a tři kresby rudkou. Všechny práce nesly dataci 1961 až 1967. Jednotícím a příznačným autorovým námětem soch, obrazů a kreseb byl pták a ptáci. Toto téma David zpracovával celý život ve velkých cyklech. Josef Raban v úvodu katalogu uvedl: „Cyklus Ptáci Libora Davida jen

⁴¹⁸ PADRTA 1967c, 242–243.

⁴¹⁹ Z. F. 1967, 5.

⁴²⁰ <http://www.artarchiv.cz>, vyhledáno 30. 10. 2018.

prodlužuje předlouhou řadu uměleckých symbolů všech světových kultur, od starověkých příšer po chrliče gotických katedrál...“⁴²¹

Jan Schmid a Jaroslav Malina, 3. 10. 1967 – ?

Jan Schmid (1936)

K výstavě výtvarníka, ale především herce, dramatika a zakladatele divadelních scén napsala krátký vtipný úvod Hana Seifertová. V závěru sofistikovaného odborného textu dospěla k překvapivému sarkastickému závěru, že žádný text k zahájení výstavy psát nebude, že nechá dílo mluvit samo o sobě, aby nebylo zastíněno právě kvalitou úvodního slova. V katalogu byla ještě zdravice Ivana Vyskočila, herce, režiséra a dramatika.

Jaroslav Malina (1937-2016)

Ve stejné době, kdy vystavoval Jan Schmid, se konala také přehlídka díla jeho kolegy z Divadla Františka Xavera Šaldy v Liberci Jaroslava Maliny. K výstavě vyšel rovněž samostatný katalog. Stejně jako v případě Jana Schmidy do něj napsala úvodní slovo Hana Seifertová. Katalog obsahoval zkrácený životopis a seznam vystavených prací, kterých bylo celkem dvacet čtyři.⁴²²

Libor Fára, Hrací stoly/66-67, listopad 1967

Libor Fára (1925–1988) měl první samostatnou výstavu v Galerii čs. spisovatele v Praze již v roce 1957, tedy v době, kdy vystupoval společně se skupinou Máj 57. Tato výstava navazovala na poválečné modernistické výstavy, na avantgardní české umění, ale zároveň byla trochu jiná. Ludmila Vachtová v katalogu k výstavě uvedla, že byla málo aktuální. Předmětem zobrazení byla tehdy vlastně jen zátiší ztvárněná geometricko-konstruktivně, ale přesto lyricky. Byla racionální, ale přesto velmi senzitivní a abstraktní. Byla statická, ale přesto dynamizující.⁴²³

Vraťme se ale nyní k výstavě v Galerii Na Karlově náměstí. Fára zde představil *Hrací stoly* z let 1966–1967. „Každý stůl má svou hmotu, tvar a účel. Každá hra má svá pravidla. Účelem

⁴²¹ RABAN 1967.

⁴²² SEIFERTOVÁ 1967.

⁴²³ VACHTOVÁ 1967b.

hry je hra. Na hracím stole se hraje. Na něco, s něčím a o něco.“⁴²⁴ Tolik krátká, ale výstižná charakteristika výstavy v podání Ludmily Vachtové.

Fára vystavil celkem dvacet dva exponátů (*Stůl-sameček*, *Stůl, který se tváří jako stůl*, *Stůl s nestydatýma nohama*). I když se jednalo o materiálové objekty, byl výsledkem obraz, nikoli objekt. Obrazy-objekty působily na první pohled důstojně. Stoly byly vyrobeny ze stejného materiálu, byly homogenní. Fára jim dal hravé dějové názvy. Tím se obrazy antropomorfizovaly. Čím se neodlišovaly od olejomalb z konce 50. let, byla geometrická konstrukce a respektování řádu.⁴²⁵ Přestože šlo podle Vachtové o realizace v hmotě, v materiálu, tak výsledkem nebyl objekt, ale obraz. Miroslav Lamač uvedl: „Výsledkem Fárovy manipulace je deobjektivizace objektu v obrazovou konfiguraci, která chce být jen sama sebou.“ Kritizoval však Fárovu uzavřenost vůči okolním vlivům.⁴²⁶

K výstavě byl vydán katalog s mnoha krásnými reprodukcemi Miroslava Jodase.

Ludmila Jiřincová, Obrazy, 8. 12. 1967 – 10. 1. 1968

Malířka, ilustrátorka a grafička Ludmila Jiřincová (1912–1994) studovala na pražské soukromé škole Rudolfa Vejrycha, na keramické škole v Bechyni a konečně na Akademii u T. F. Šimona. Byla členkou Sdružení českých umělců grafiků Hollar. Celoživotně se zabývá krajinomalbou. Samostatně vystavovala od čtyřicátých let, doma i v zahraničí.⁴²⁷

K výstavě vyšel jen katalog bez úvodního slova, zato s básní Kamila Bednáře věnovanou autorce, jejíž název zněl *Zrcadlo přírody*. Dále katalog obsahoval krátký životopis autorky, seznam exponátů a soupis dosavadních výstav. Dozvídáme se, že Ludmila Jiřincová (1912–1994) zde vystavila třicet děl převážně v kombinované technice, uhlu a akvarelu z posledních dvou let (např. *Pohár vzpomínek*, *Arkán I*, *Krajina*, *Balon I*, *Prometheus*).⁴²⁸

⁴²⁴ VACHTOVÁ 1967b.

⁴²⁵ VACHTOVÁ 1967b.

⁴²⁶ LAMAČ 1967a, 5.

⁴²⁷ <http://abart-full.artarchive.cz>, vyhledáno 30. 10. 2018.

⁴²⁸ JIŘINCOVÁ 1968.

Kamil Linhart, 11. 1. 1968 – 11. 2. 1968

Malíř Kamil Linhart (1920–2006) vystudoval Pedagogickou fakultu Univerzity Karlovy u Martina Salcmana. Byl členem tvůrčí skupiny MS, se kterou několikrát v průběhu 60. let vystavoval v Nové síni v Praze.

Na výstavě v Galerii na Karlově náměstí byly prezentovány úsporné trojrozměrné obrazy a reliéfy. O možnost vystavovat požádal sám Linhart, bývalý učitel Ludmily Vachtové. V úvodní části výstavy (v chodbě) byly předvedeny umělcovy *Figurativní kompozice*, jež tvořily podle Bohumíra Mráze odrazovou plochu k tehdejším plasticko-malířským objektům, které začal zhruba od roku 1965 vytvářet z lehkých materiálů, např. z lepenky a překližky.⁴²⁹ Jednalo se o figurální hutně lakované kompozice, které vytvářely dojem objektovosti.

V interiéru výstavní síně pak byly vystaveny jednoduché, geometrizované reliéfy a minimalistické objekty z lepenky. Z barev převládala modrá, šedá, černá a bílá. Autor je nazval *Plasticko-obrazové kompozice*. Recenzent výstavy Jiří Padrta v katalogu poznamenal: „Umění, o němž je řeč, je přesným zrcadlem těchto nových myšlenek a pocitů. Chce čistotu, jasnost, pořádek, ukáznění rozumu a citu.“⁴³⁰

Podle Bohumíra Mráze byla zajímavá instalace výstavy. Překvapilo ho, že součástí instalace se stala zcela vyklizená výstavní síň, která právě zdůraznila „objektovost“ objektů. Ve své recenzi k výstavě se kriticky vyjádřil k volbě osvětlení. Totéž a k tomu navíc nízký strop v místnosti, který zdůraznil a částečně zkreslil pohled na některé objekty, vytkla kurátorovi také Vlasta Čiháková, pro kterou byl Linhart „homo novus“ pražské výtvarné scény.⁴³¹

Kamil Lhoták, Malé obrazy 1964 – 1968, 20. 3. 1968 – ?

Výstava Kamila Lhotáka (1912–1990) byla přehlídkou jeho malířského díla za posledních pět let. Jednotícím kritériem výstavy, zvoleným kurátorem výstavy Františkem Dvořákem, byla velikost obrazů. Přednost dostaly malé formáty, které většinou nepřesáhly rozměr 30 cm. Náměty diváka přivedly do lhotákovského světa starých automobilů, letadel a balonů. „Je to jen sen, ve kterém si opakujeme dobu, kdy byly tyto stroje ještě zjevením a zázrakem lidských schopností, podněcovaných pokrokem.“⁴³² K vidění byly i obrazy s civilistickým pojetím města

⁴²⁹ MRÁZ 1968a, 5.

⁴³⁰ PADRTA 1968c.

⁴³¹ ČIHÁKOVÁ 1968a, 4.

⁴³² DVOŘÁK 1968c.

a krajiny, s námětem dřevěných ohrad, předměstí, různých zátiší okrajových čtvrtí velkoměsta (např. *Ohrada*; 1967, *Automobil*; 1967, *Stroj pouště*; 1967, *Krajina s orlem*; 1967). Obrazy byly vyhotoveny v oleji a temperě.

Antonín Málek, Obrazy a kresby 1964 – 1968, ? – 26. 5. 1968

Antonín Málek (1937) vystudoval na Akademii výtvarných umění v Praze u Karla Součka a Vlastimila Rady. Jednalo se o jeho první samostatnou výstavu, kterou připravil Zdeněk Felix. Vyšel k ní samotný katalog bez úvodního slova se seznamem vystavených prací a krátkým životopisem umělce. Z katalogu vyplynulo, že bylo vystaveno třicet čtyři děl zhotovených v technice oleje, tuše, tempery a kombinované techniky (*To co je uvnitř IV–VII* z let 1964). Kromě toho lze v katalogu číst prohlášení autora, že nepovažuje tuto výstavu za bilanci své dosavadní práce, ale spíše za příležitost k pohledu na její současný stav.⁴³³ „Autor vystavil vášnivou kresbu a v kresbě zase naléhavou analýzu. Málek se snaží dostat do nitra věci i problémů,“ charakterizovala jeho tvorbu recenzentka Libuše Brožková.⁴³⁴

Ladislav Čepelák, Kresby, akvatinty, 14. 2. 1968 – 17. 3. 1968

Malíř, grafik Ladislav Čepelák (1924–2000) studoval na večerní škole Mánesa a později na Akademii výtvarných umění v Praze u Vlastimila Rady a Vladimíra Silovského. Byl členem tvůrčí skupiny Říjen, Jednoty umělců výtvarných a Sdružení českých umělců grafiků Hollar.⁴³⁵

Výstava v Galerii na Karlově náměstí byla jeho druhou autorskou výstavu. K výstavě vyšel strohý katalog s dvěma lyrickými básněmi Miroslava Floriana, autobiografickými údaji umělce a seznamem vystavených prací. Z něj lze zjistit, že v galerii bylo vystaveno třicet pět výtvarných děl v technice uhlu a akvatinty charakteristických pro tohoto umělce. Všechna díla zachycovala přírodu (*Pole, Obloha, Mrak*) nebo její projevy, kromě výtvarného doprovodu (souboru akvatint) k románu Jana Eyrová od Charlotty Brontëové. Pracoval výhradně v černé a bílé barvě.⁴³⁶

⁴³³ FELIX 1968.

⁴³⁴ BROŽKOVÁ 1968, 5.

⁴³⁵ <http://abart-full.artarchive.cz>, vyhledáno 3. 10. 2018.

⁴³⁶ ČEPELÁK 1968.

Miloslav Cicvárek, 29. 5. 1968 – 30. 6. 1968

K výstavě vyšel katalog bez úvodního slova, jen s několika drobnými texty, různými citacemi, které se vztahují k Cicvářkově tvorbě a námětům, tedy konkrétně k zákonitostem vesmíru, pojmu nekonečna vesmíru. Katalog dále obsahoval krátký životopis umělce a seznam dosavadních výstav a prezentovaného díla. Dozvídáme se, že Miloslav Cicvárek (1927) vystavil šestnáct velkoformátových prací v kombinované technice (např. *Prostupující se kruhy*, *Žhnutí na stycích*, *Vyzařování*, *Slučování*) a patnáct *Diagramů* (cyklus monotypů) na papíře.⁴³⁷ Arsen Pohribný ještě dodal, že mu Cicvárek připadá jako megaloman podobenství a formátů, který řeší problémy konkrétní malby.⁴³⁸

Jan Svoboda, Fotografie, 18. 9. 1968 – 20. 10. 1968

Ludmila Vachtová připravila společně s Annou Fárovou premiérovou výstavu šedesáti fotografií Jana Svobody (1934–1990). Anna Fárová sepsala průvodní text, ve kterém diváky seznámila s osobností umělce. Připomněla jeho školení a ideové podněty. Byla to ona, kdo umožnil Svobodovi na přímělu Stanislava Kolíbala v galerii vystavovat. Nabídla mu uvolněný termín po Liboru Fároví. Chtěla tím společně s Fárou a Alešem Veselým podnítit Svobodův zájem o fotografování, protože se v roce 1968 ocitl v umělecké a životní krizi.

První umělcovy fotografie vznikaly jako ilustrace k vlastním básním. Z let 1957–58 pochází cyklus *100 pohledů na Michelskou plynárnu*. V roce 1963 se Svoboda stal členem Skupiny Máj 57, se kterou následně vystavoval. Jeho tvorba se vyvíjela v cyklech (*Zahrada*, *Kompozice*, *Interiér* apod.). Úzce spolupracoval se členy skupiny Máj 57, nejvíce asi s Miloslavem Chlupáčem, se kterým připravil sto padesát fotografií soch, plastik a objektů k připravované knize s názvem *Plastika v souvislostech*. Kniha bohužel nevyšla. Některé z fotografií Svoboda následně zařadil do své volné tvorby.⁴³⁹ Umělcovu pozornost nejvíce přitahovaly kulaté a kulovité tvary, podnosy, vejce mísy – v kruhu viděl dokonalost. K výstavě existuje plakát od Zbyňka Sekala.⁴⁴⁰ Dále je vhodné připomenout nevšední instalaci od Stanislava Kolíbala. Fotografie zavěsil v jedné linii kolem galerie, některé umístil na stojany na noty a ostatní opřel jen o zeď. Na podlahu galerie nechal nanosit podzimní listí z Karlova náměstí a Šárecké ulice. Podle svědectví Ludmily Vachtové působila tato expozice nevšedním vizuálním dojmem

⁴³⁷ Miloslav Cicvárek. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 29. 5. – 30. 6. 1968. Praha 1968.

⁴³⁸ POHRIBNÝ 1968a, 4.

⁴³⁹ KORYČÁNEK/PÁTEK 2015, 45.

⁴⁴⁰ FÁROVÁ 1968.

s příjemnou zvukovou kulisou šustícího listí. Výstava se pak přesunula do Brna a Ostrova nad Ohří.

Jan Svoboda se od roku 1964, kdy byl spolu s manželkou Julií přijat do umělecké skupiny Máj 57, zaměřoval na dokumentování uměleckých děl svých souputníků. Byl jedním z mála fotografů té doby, kteří se fotografování uměleckých předmětů v ateliérech nebo přímo ve výstavních sálech věnovali. Díky němu dnes můžeme umělecká díla spatřit v různých dobových expozicích v rozličných výstavních sálech. Vedle Aleše Veselého zachytil díla mnoha umělců spojených s Galerií na Karlově náměstí, např. Boštíka, Cíglera, Chlupáče, Karlíkové, Kolíbala, Pacíka, Palcra, Prachatické, Sekala či Zoubka a dalších.⁴⁴¹

Josef Šimůnek, Iterace a znamení, leden – 15. 2. 1969

V umělcově tvorbě se projevila řemeslnická dovednost a dokonalost, včetně smyslu pro materiál (dřevo). Autor se totiž vyučil řezbářem na Odborné škole řezbářské v Praze a dále pak studoval na UMPRUM u Kmenta a Wagnera.⁴⁴² Před rokem 1965 Josef Šimůnek (1926) vytvářel dřevěné objekty podobající se čtvrtsloupkům obráběným na soustruhu. Řada sloupků se pak dále objevovala jako základní kompozice jeho děl. Josef Hlaváček v úvodním slovu ke katalogu uvedl, že tento kompoziční princip se nejvíce blíží dobovým tendencím, těm, které chápou umění jako záležitost statické kumulace jednotlivých elementů. Tvorba Josefa Šimůnka oscillovala na pomezí umění volného a užitého. Na výstavě představil třicet čtyři dřevěných objektů (např. *Znamení A*, *Iterace I*, *Struktura I*, vše z roku 1968) a patnáct bezejmenných grafických listů.⁴⁴³

Karel Vaňura, Obrazy, 16. 2. 1969 - ? 1969

Malíř, grafik a sklářský výtvarník Karel Vaňura (1937) vystudoval Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze u Stanislava Libenského. Jednalo se o jeho první samostatnou výstavu. K výstavě vyšel pouze katalog bez úvodního slova se seznamem vystavených prací a krátkým životopisem umělce. Z katalogu zjišťujeme, že bylo vystaveno dvacet dva obrazů

⁴⁴¹ KORYČÁNEK/PÁTEK 2015, 45.

⁴⁴² <http://abart-full.artarchive.cz>, vyhledáno 31. 10. 2018.

⁴⁴³ HLAVÁČEK 1969.

převážně geometrické abstrakce s názvy: *Kompozice, Hlava, Figura* atd.⁴⁴⁴ K výstavě se mi nepodařilo dohledat žádné relevantní recenze.

Jaromír Skřivánek, Obrazy z Indie, 1969

Obrazy byly výsledkem umělcovy tříměsíční pouti po Indii, kterou charakterizoval jako vstup do nepochopitelného labyrintu mramorových kaplí, kostelíků, chrámů a podzemních jeskyní, které byly zároveň svatyněmi.⁴⁴⁵ Umělec se zajímal o Indii dlouhá léta předtím, než ji na vlastní náklady navštívil. Československo právě v těchto letech začalo objevovat do té doby nedostupnou Indii, která tehdy inklinovala k podivné formě socialistického zřízení. Jaromíra Skřivánka (1923–2010) v Indii kromě filozofie a náboženství nejvíce oslovila výtvarná podoba mramorových chrámů, kostelů a jeskyní a v kontrastu s tím bujná tropická vegetace. Konfrontace geometricky a barevně přísných vjemů indické architektury a nepopsatelné množství forem bujné vegetace se odrazilo ve Skřivánkově tvorbě a stalo se nejčastějším námětem jeho díla.⁴⁴⁶

V seznamu vystavených prací se uvádí, že bylo vystaveno třicet devět pestrobarevných děl v technice kvaše, olejomalby, kombinované technice (*Zahrada Tadž Mahalu, Vzdálená světla, staré mramory v Ranakpuru, Vodní krajina* a další). Všechny práce byly větších rozměrů a tematicky se týkaly Indie, zejména šlo o městské veduty a krajinomalby.

Jindřich Kovařík, Grafika, obrazy, 7. 5. 1969 – 8. 6. 1969

Malíř a grafik Jindřich Kovařík (1928) vystudoval Vysokou školu uměleckoprůmyslovou u Josefa Nováka. Byl například členem skupiny Grafis a Sdružení českých umělců grafiků Hollar. Společných výstav se zúčastňoval již od roku 1960, zejména v rámci výstav členů SČUG Hollar. V Galerii na Karlově náměstí vystavoval poprvé. Pracoval jako ilustrátor a výtvarný redaktor nakladatelství Albatros.⁴⁴⁷

Autor vystavil dvanáct obrazů a dvacet tři grafik. Kovaříkovy práce postrádají dějovost. Na obrazové ploše jsou minimalisticky ztvárněné symboly a znaky. Velmi často bývá obrazová

⁴⁴⁴ Karel Vaňura, obrazy. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 1968. Praha 1968.

⁴⁴⁵ HÁJEK 1969.

⁴⁴⁶ HÁJEK 1969.

⁴⁴⁷ <http://abart-full.artarchive.cz>, vyhledáno 5. 11. 2018.

plocha narušována destrukcí podložky, většinou papírové (např. *Puklina*; 1968, *Odkrývání*; 1968, *Bílá rána*; 1968). Tentýž motiv a práci s papírem nalezneme i u vystavených grafických listů (*Znaky*; 1968).⁴⁴⁸

Stanislav Zippe, Kinetické objekty, 13. 8. 1969 – 14. 9. 1969

Stanislav Zippe (1943) vystudoval Státní průmyslovou školu sochařskokamenickou v Hořicích. Byl členem několika uskupení, např. tvůrčí skupiny Syntéza, skupiny Jiná Geometrie, Volného sdružení Tolerance a Klubu konkrétistů 2.

V Galerii na Karlově náměstí mu Ludmila Vachtová umožnila v roce 1969 poprvé uspořádat samostatnou výstavu. Autor zde představil díla s názvem *Proměna, Luminosférické variace* a také soubor kreseb zachycujících umělé vesmíry, což byly vlastně kresby vzniklé nanášením fluorescenční barvy na papír přestříkaný černou barvou. Největším exponátem byla rotující *Spirála* jako kinetický světelný objekt, který umístil do zatemnělého rohu galerie. Kurátor výstavy Dušan Konečný k jeho dílu uvedl: „Spojení vnitřní kázně s bouřlivou touhou po riziku, které se projevilo velmi výmluvně například v Zippeově objektu pro kinetický balet *Spirála*, a které je přítomno i na této výstavě, udílí jeho tvorbě životaschopnost a průbojnost v současných vývojových sondách kinetického umění.“⁴⁴⁹

Jenny Hladíková, Tapiserie a grafika, 2. 10. 1969 – 2. 11. 1969

Malířka a textilní výtvarnice Jenny Hladíková (1930) studovala na Vysoké škole umělecko-průmyslové u Aloise Fišárka. V polovině 60. let se začala zabývat tkanými tapiseriemi. Tapiserie tkala gobelínovou technikou se zvýrazněným reliéfem. Textilní tvorba autorky Ludmilu Vachtovou natolik zaujala, že jí umožnila v galerii vystavovat. Jednalo se o první autorskou výstavu Jenny Hladíkové. Pro Ludmilu Vachtovou to byla naopak výstava poslední. Byl to důsledek vyjádření jejího nesouhlasu s vpádem vojsk Varšavské smlouvy do Československa v roce 1968, což vedlo k ukončení činnosti Galerie na Karlově náměstí v Praze v roce 1969.

⁴⁴⁸ PROUZA 1968.

⁴⁴⁹ KONEČNÝ 1969.

Hladíková představila pět tapiserií monumentálních rozměrů (*Čtyři příběhy*; 1967, *Tetrptych*; 1967, *Obětina*; 1968, *Tkáň*; 1968 a *Pohyby*; 1969). Součástí výstavního korpusu byl i nezjištěný počet grafických listů. Grafické listy námětově souvisely s její tkalcovskou tvorbou. Jan Tomeš o výstavě napsal, že to byla komorní výstava velmi komorního výtvarného projevu.⁴⁵⁰

Ladislav Novák, Orbis pictus, únor 1970

Ladislav Novák (1925–1999) si vytvářel v umělecké rovině „orbis pictus dnešní doby“, ve kterém se prolínaly fragmenty novinových zpráv, inzerátů a reklam ap. Tato živná půda procházela v Novákových alchymáziích procesem očištění a kvalitativní proměny. Jednotlivé obrazy vytržené z kontextu, zbavené svého původního místa, nabývaly zcela nových významů a hodnot. Tyto se následně stávaly jakýmsi tělem Novákových fantazijních figur a předmětů. Kurátor František Šmejkal vystavil celkem třicet tři Novákových děl uspořádaných do čtyř významových cyklů (*Koule a hroty*, *Černé arkády*, *Persefona a znamení*).

6.6 Shrnutí činnosti Galerie na Karlově náměstí v Praze

Galerie na Karlově náměstí patřila v letech 1965–1969 mezi nejvýznamnější a nejznámější pražské galerie. Velkou zásluhu na kvalitním výstavním programu této galerie měla především teoretička umění Ludmila Vachtová, která byla schopna předvídat vznik nových uměleckých tendencí a proudů. Do jejího okruhu se dostali vždy jen kvalitní autoři, kteří se věnovali převážně lyrické a geometrické abstrakci. Za jejího působení se výstavní síň vyprofilovala, získala skvělé renomé a stálý okruh diváků.

Ludmila Vachtová při diskuzi na Akademii výtvarných umělců v Praze dne 21. listopadu 2012, které jsem se zúčastnil, hovořila o určité autorské a kurátorské autonomii, kterou tehdy jako hlavní komisař galerie disponovala. Vachtová mimo jiné uvedla, že výstavní program nikdy s nikým nekonzultovala. S ostatními členy rady galerie (Z. Sýkora, S. Kolíbal) se nescházela. Pokud výstavu zaštil jiný autor či teoretik, podle vlastních slov už mu do instalace nemluvila. Při koncepci výstav se spoléhala jen na svůj instinkt a náhodu a jediné co chtěla, bylo – zahájit činnost galerie výstavou Františka Kupky, kterému se věnovala již za dob studií na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.⁴⁵¹

⁴⁵⁰ TOMEŠ 1969.

⁴⁵¹ <http://vvp.avu.cz/videoarchiv/2156/?table=artvideoarchiv>, vyhledáno 5. 6. 2018.

Výstavní program galerie byl velkou měrou determinován finančními a prostorovými možnostmi. Sín byla malá a nebylo možné pořádat velké přehlídky nebo skupinové výstavy. Skládala se ze dvou menších místností bez oken. Černobílá dlažba a dřevěné obložení stěn situaci ještě komplikovaly. Vachtová se soustředila na „představení aktuálních tendencí našeho i světového umění“.⁴⁵² Realizovala autorské výstavy mladých, již vyhraněných výtvarníků, což v kontextu dalších pražských galerií činila koncepčněji jen Galerie Václava Špály. Představila také umělce méně známé a pozapomenuté. Retrospektivní výstavy téměř nedělala, kromě výjimky v podobě zahajovací výstavy věnované Františku Kupkovi. Výstavy Jána Mudrocha a Zdenka Pešánka byly uspořádány v roce úmrtí umělců, jako posmrtné. Ve výstavním programu nechyběly ani zahraniční autoři (např. Kasprovicz, Koehler, Moskevští kinetisté). Většina uspořádaných výstav vzešla výlučně z iniciativy Vachtové, u některých z iniciativy umělců (Stano Filko, Kamil Linhart, Miloš Urbásek, Daniela Vinopalová).

V programu výstav v Galerii na Karlově náměstí dodržovala Vachtová svůj tematický okruh. Upřednostňovala především geometrickou a lyrickou abstrakci, měla zájem o racionální, konstruktivní tendence i kinetické experimenty (František Kupka, Moskevští kinetisté, Karel Malich, Hugo Demartini, Zdeněk Pešánek, Frank Malina, Stanislav Zippe a další). Texty do výstavních katalogů a uměleckých časopisů většinou psala sama. Ve srovnání s dalšími výstavními síněmi se Galerie na Karlově náměstí lišila také tím, že nikdy trvale nespolupracovala s předem vybraným okruhem autorů.⁴⁵³ To se naopak povedlo Jindřichu Chalupeckému v Galerii Václava Špály, který si kolem sebe vytvořil vlastní okruh umělců, jimž dopřával více možností vystavovat (Balcar, Kolář, Kmentová, Kolíbal a jiní) nebo Aloisu Vitíkovi, který upřednostňoval skupinu umělců a kritiků umění z okruhu tvůrčí skupiny UB 12.

Galerie na Karlově náměstí, Špálova galerie a Galerie Vincence Kramáře, o které se zmíním v následující kapitole, společně kladly vysoký důraz na zpracování pozvánek na výstavy a katalogů výstav. Jan Kotík připravoval katalogy jako černobílá jednostránková leporela. Katalogy byly široké 31 cm a vysoké 22 cm. Byly přeloženy na tři díly v poměru 12 cm, 12 cm a 9 cm. Katalogy jednotně obsahovaly životopis autora, několik černobílých reprodukcí vystavených děl, přehled vystavených děl a úvodní slovo. Pokud bylo třeba, přidaly se listy doprostřed leporela. Fotografie z vernisáží a výstav občas pořizoval Jan Sekera, Karel Kuklík nebo Václav Chochola (Hrací stoly Libora Fáry). Galerie neměla finanční prostředky na vlastního fotografa.

⁴⁵² VACHTOVÁ 1965c.

⁴⁵³ ŠPIČÁKOVÁ 2009.

Určitou podobnost mezi činností Galerie Václava Špály a Galerie na Karlově náměstí spatřuji v tom, že komisař galerie Jindřich Chaloupecký zrealizoval do roku 1970 podobnou řadu výstav dotýkajících se aktuálního uměleckého dění a poskytl prostor ostatním teoretikům k vlastním kurátorským projektům. Chaloupecký měl však velkou výhodu ve velikosti galerie, která snesla i pořádání velkých skupinových výstav (např. 15 grafiků, Václav Tikal + 4) a dokázala pojmout i velké sochy, plastiky a instalace (např. výstava 5 sochařů, Někde něco).

Po III. sjezdu Svazu docházelo k postupnému uzavírání galerií a k jejich přeobsazování novými lidmi. To se nevyhnulo ani Galerii na Karlově náměstí. Zippeho výstava byla předposlední významnou výstavou, koncipovanou Ludmilou Vachtovou. Následně byla Ludmila Vachtová Svazem z galerie odvolána. Na její místo nastoupil do čela galerie na krátkou dobu Bohumír Mráz. Členy komise se stali Jan Kříž, Ladislav Novák a František Šmejkal. Ladislav Novák si hned, jako jednu z prvních výstav pod novým vedením, uspořádal v únoru 1970 svou vlastní výstavu.

Galerie svou činnost ukončila již v březnu 1971 společnou výstavou umělců Slavíkové, Hrušky, Mádl a Pangráce.

Vachtové se postupně dařilo v Galerii na Karlově náměstí díky svému kurátorskému směřování poskytnout příležitost nově vznikajícím uměleckým projevům a reflektovat aktuální témata. Významně přispěla svojí teoretickou a kritickou erudicí k rozvoji výtvarného života v Československu ve druhé polovině 60. let.

7. Galerie Vincence Kramáře v Praze

7.1 Stručně z historie Galerie Vincence Kramáře v Praze

Psala se polovina šedesátých let, když stojaté vody kulturního života pražských Dejvic rozčeřila nová výstavní síň Svazu československých výtvarných umělců. Nesla název Galerie Vincence Kramáře a z tohoto jména vycházel i její program. Tato idea vzešla z hlavy Františka Doležala (1910–1989). Podle sdělení Jarmily Štogrové, jeho dcery, byl dávno před otevřením galerie rozhodnutý, že ponese právě jméno Vincence Kramáře, se kterým byli i přes určitý věkový odstup velmi dobří přátelé.

Na vybudování galerie se podíleli hlavně výtvarníci Prahy 6 pod vedením malíře Františka Doležala. Pomáhali nejen politicky, ideově či koncepčně, ale také při dobrovolných pracovních akcích. Od počátku k otevření uběhly téměř tři roky. Podle informací Jarmily Štogrové galerie vznikla na místě několika obchodů a vinárny, která byla později změněná na závodní klub. Sídlo měla v přízemí domu číslo popisné 24 v ulici Československé armády.⁴⁵⁴ Velkou zásluhu na budování této pobočky Svazu československých výtvarných umělců měli rovněž tehdejší předseda Obvodního národního výboru pan Jiří Klouda a paní Jitka Havelková-Vejvodovská, pracovnice kulturního referátu ONV Praha 6, kteří tuto aktivitu politicky zaštitili.

Založení Galerie Vincence Kramáře provázely četné projevy sympatií ze strany domácích i zahraničních přátel. Velmi vroucně projevil svou přízeň i Ilja Erenburg.⁴⁵⁵ Doležal při otevření galerie citoval z dopisu Ilji Erenburga, jehož plné znění je k dispozici na stránkách Večerní Prahy ze dne 22. 10. 1964. V dopise adresovaném Františku Doležalovi, předsedovi výstavní komise a komisaři galerie napsal, že pokládá za šťastnou myšlenku založit v Praze galerii pojmenovanou po Vincenci Kramářovi (1877–1960) a zahájit její činnost vyhlášenou Kramářovou sbírkou umění, hlavně kubistického. Jako zajímavost uvedl, jak jednou Erenburg, Kramář a básník Nezval napsali společný dopis Picassovi, že si ho váží a obdivují ho jako člověka i umělce. Picassa údajně dopis dojal a v odpovědi Erenburgovi uvedl, jak si dobře vzpomíná na Kramáře, jenž k němu chodil nakupovat kubistické obrazy. Jednou prý Kramář

⁴⁵⁴ ŠTOGR 2012.

⁴⁵⁵ DOLEŽAL 1969a.

kupoval nějaké kubistické zátiší s jablky. Když malbu koupil, dal mu Picasso jedno z jablek na stole a vysvětlil to slovy: „Když koupil obraz, ať má i model.“⁴⁵⁶

Při příležitosti otevření galerie a první výstavy František Doležal do katalogu uvedl: „Pro generaci, jež rozvíjela své úsilí pod jeho vlivem, znamenal Vincenc Kramář velkou morální autoritu, vědce a teoretika, který kolem sebe soustřeďoval všechny mladé a činorodé síly, posiloval je v jejich tvůrčím hledání a statečně obhajoval progresivní tendence a výsledky jejich činnosti. To je také důvodem, proč jeho jméno vpisujeme na štít naší nové galerie.“⁴⁵⁷

Otevření galerie provázely živý zájem veřejnosti. O nové síni se objevovaly zprávy ve sdělovacích prostředcích včetně novin. Třeba v Literárních novinách zdůrazňovali, že se tato galerie otevírá zcela revolučně za hranicemi centra Prahy. I v následujícím roce získala galerie pochvalné ohlasy. Například v Rudém právu v souvislosti s výstavou grafiky Picassa napsal Jiří Šmíd, že Galerie Vincence Kramáře vyvíjí rozmyslnou činnost, která teď dosáhla vrcholu, a zhodnotil, že se blýská na lepší časy v českém výstavnictví.⁴⁵⁸ Stejný autor v souvislosti s výstavou malíře Šimáka uvedl, že Galerie Vincence Kramáře si za krátkou dobu svou cílenou výstavní činností vytvořila velmi dobrou pověst.⁴⁵⁹ Už na jaře v roce otevření galerie vyšel ve Večerní Praze rozhovor s Františkem Doležalem, ve kterém Doležal oznámil otevření nové pražské síně s uměním. Pochvaloval si, že získal 75 m² výstavních prostor pro galerii, která ponese jméno Vincence Kramáře. Vyjádřil radost, že galerie stojí mimo centrum města, protože viděl velký potenciál ve studentském kampusu a v obvodu Prahy 6 se 130 000 obyvateli. Zhodnotil situaci tak, že galerie má ambice narušit do té doby výlučný výstavní monopol centra Prahy.⁴⁶⁰

Velkou pozornost si samozřejmě vysloužil Daniel-Henry Kahnweiler (1884–1979), osobnost světového obchodu s uměním. Jeho pětidenní pobyt v Československu média podrobně mapovala. Příkladem byl článek Jiřího Buriana v časopise Výtvarná práce. Kahnweiler Prahu poprvé navštívil v roce 1959. V roce 1964 se tedy jednalo o jeho druhý pobyt v Československu. Druhý den po příletu se Kahnweiler věnoval divákům Galerie Vincence Kramáře, kteří si za ním přišli pro autogram. Odpoledne byl v Národní galerii, kde shlédl výstavu francouzského umění. Pochválil tuto sbírku a akviziční komisi z roku 1922, která do sbírky francouzského umění vybrala podle něj opravdové unikáty. Údajně zde strávil dlouhou

⁴⁵⁶ VP 1964, 3.

⁴⁵⁷ DOLEŽAL 1969a, 8.

⁴⁵⁸ ŠMÍD 1964a, 2–3.

⁴⁵⁹ ŠMÍD 1965, 2.

⁴⁶⁰ SM 1964, 4.

dobu před obrazy Josefa Šímy a Františka Tichého, které znal z jejich francouzského pobytu a jejichž dílo obdivoval. Třetí den se jel podívat do Velvar na sbírku Jiřího Karse a zároveň navštívil Fillovu pamětní síň v Peruci u Litoměřic. V neděli 18. října 1964 jeho program vyvrcholil přednáškou v kině Kyjev pro více než 700 zájemců z řad odborné i laické veřejnosti. Přednášku začal vyslovením základních zásad, kterými se vždy řídil při své práci v galerii.

„Vzdávám hold Vincenci Kramáři, jasnozřivému a odvážnému historiku, našemu statečnému druhu v boji za umění naší doby. Zachováme mu pohnutou vzpomínku.“⁴⁶¹ Tato slova jako vzpomínku na Vincence Kramáře napsal jeden z největších znalců „heroické epochy kubismu“ Daniel-Henry Kahnweiler. V této vzpomínce vyzdvihl Vincence Kramáře jako svého přítele, s nímž se seznámil v době, kdy ho Kramář navštěvoval v jeho galerii, kde nakupoval kubistické obrazy do své sbírky. Vážil si ho jako jediného historika umění, který od samých počátků oceňoval kubismus.⁴⁶²

Vzpomínal na Vincence Kramáře a na to, jak oba ve své teoretické práci dospěli ke stejným závěrům. Tedy k poznání, že umělecký pokrok nemůže být oddělován od toho společenského. Na přednášce prohlásil: „Budoucnost umění je v aktivním sdělení emocí vyvolaných vnějším světem v subjektu umělce, který se o ně chce dělit s ostatními lidmi.“⁴⁶³

Pro úplnost je ještě nutné dodat, že během let 1969–70 se Galerie Vincence Kramáře rozšířila o samostatně umístěnou Malou síň. V ní se konaly prostorově nenáročné výstavy, věnované převážně grafickým pracím méně známých umělců. V roce 1970 se v Malé síni uskutečnily tyto výstavy: Puška Kučera od 26. 2. 1970 do 15. 3. 1970, Stanislav Čáp od 18. 3. 1970 do 5. 4. 1970, Rosa Servítová od 9. 4. 1970 do 26. 4. 1970 a Vladimír Rocman od 5. 11. 1970 do 29. 11. 1970.

III. sjezd Svazu československých výtvarných umělců konaný v roce 1969 pod vlivem okupace republiky vojsky států Varšavské smlouvy přinesl negativní změny v orientaci kulturní politiky, které se mimo jiné projevovaly tím, že se postupně vyměňovali lidé ve vedení Galerie Vincence Kramáře. Postupně bylo také měněno směřování výstavní činnosti galerie a po roce 1971 došlo i k výměně všech členů výstavní komise.

V následujícím roce se zde konaly výstavy Jiřího Hrušky a Františka Lukáše od 10. 1. 1971 do 31. 1. 1970, Julie Bérové od 4. 2. 1971 do 21. 2. 1971, dále výstavy Otto Ungara Obrazy a

⁴⁶¹ KAHNWEILER 1964.

⁴⁶² KAHNWEILER 1964.

⁴⁶³ BURIAN 1964, 12.

kresby z Terezína od 25. 2. 1971 do 14. 3. 1971, Jiřího Šefčíka s názvem Obrazy a kresby od 17. 3. 1971 do 12. 4. 1971 a Dany Jandové Grafika z let 1965–71 od 11. 5. 1971 do 30. 5. 1971. Ke každé expozici existuje katalog, který je stejně jako u velkých výstav prací výsadního grafika galerie Vladimíra Rocmana. Ve srovnání s velkými výstavami mají tyto katalogy jen poloviční rozsah.

Některé informace a zjištění, která se objevují v této kapitole, vycházejí z mé nepublikované diplomní práce z roku 2013 s názvem Galerie Vincence Kramáře. Zpracované téma však bylo přizpůsobeno cíli této práce a rozšířeno o nové badatelské poznatky.⁴⁶⁴

7.2 Významné osobnosti Galerie Vincence Kramáře v Praze

7.2.1 František Doležal

Malíř František Doležal (1910–1989) byl v letech 1964–1971 komisařem Galerie Vincence Kramáře a předsedou její výstavní komise. Byl to umělec, kritik, publicista a teoretik umění. Jako malíř se věnoval hlavně surrealismu. Byl členem výtvarných skupin SČVU Hollar a Index. Studoval soukromě malířství u Antonína Hudečka v Častolovicích, u Karla Gabriela a grafiku u Františka Tichého. Inspiraci čerpal na svých studijních cestách do Paříže, Itálie a Jugoslávie. Od konce dvacátých let 20. století kreslil karikatury do časopisů Trn, Tvorba a pro Haló noviny. Jako básník debutoval v Almanachu pro poezii a život 1920–1930. Od roku 1934 pracoval v divadle E. F. Buriana jako grafik. Zde se zúčastnil také v roce 1936 první společné veřejné výstavy. Poté pracoval jako redaktor Národního osvobození a Lidové kultury. V roce 1945 z osobního přesvědčení a na základě životních zkušeností vstoupil do Komunistické strany. V této době také spoluzakládal Socialistickou výtvarnou frontu, jejímž hlavním úkolem bylo postarat se o umělce v době jejich stáří a nemoci. Rok 1948 však pro něj byl rozčarováním. Doležal byl v této době z Komunistické strany Československa vyškrtnut.⁴⁶⁵

František Doležal v době založení Galerie Vincence Kramáře pracoval na Ministerstvu kultury ČSSR jako vedoucí výtvarného referátu. Podle osobního sdělení dcery Františka Doležala, Jarmily Štogrové, tuto funkci převzal od teoretika umění Jindřicha Chalupického. Doležalova činnost na Ministerstvu kultury byla úzce spjata s obdobím budování nových galerií a jejich organizačním zajištěním.

⁴⁶⁴ MICKA 2013.

⁴⁶⁵ BALEKA 2008, 207–233.

Jako komisař výstavní síně byl František Doležal zodpovědný za její výstavní program. Za tuto činnost nedostával od nikoho peníze. Komisař se musel postarat i o běžnou hospodářskou činnost provozu galerie. V 60. letech však do ní nespadały takové povinnosti, jako jsou například platby nájemného, úhrady nákladů související s činností galerie, výplaty zaměstnanců nebo platby za vydávání pozvánek, katalogů, pojištění děl apod. Tyto náklady hradil Svaz československých výtvarných umělců.⁴⁶⁶

Jeho tvorbu výrazně ovlivnil imaginativní surrealismus, ruský konstruktivismus, ale také sociální malba (městské periferie). František Doležal se celý život zabýval osobností K. H. Máchy, kterého v několika malířských cyklech zachytil. Stejně ho přitahovala i další témata, například *Poselství naděje* 1975–1989, *Signály času* 1980–1985 a téma ženy, např. *Žena v množném čísle* 1966–1978.⁴⁶⁷ Podle Jana Baleky to byla právě literatura a zejména osobnost J. Wolkeru, která podnítila Doležala v počátcích jeho tvorby. Tomuto levicovému zaměření odpovídala i jeho angažovanost v Uměleckém svazu Devětsil a v Trnu. Se stejnou vášní se František Doležal věnoval také divadlu a fotografii. Byl členem divadelní skupiny Levá fronta, napsal čtyři divadelní hry.⁴⁶⁸

František Doležal byl rovněž výtvarným teoretikem. Psal různé recenze, úvodní statě k domácím i zahraničním výstavám, stejně jako články do deníků Mladá fronta, Rudé právo, Večerní Praha, Průboj a Výtvarná práce. Je rovněž autorem knihy *Umění v pojetí dialektického materialismu* (vydal Máj v roce 1946).

V rozsáhlé literární, vědecké a publicistické pozůstalosti Františka Doležala lze najít řadu autentických svědectví. V roce 2008 vydalo nakladatelství Cherm pod redakcí dcery Františka Doležala Jarmily Štogrové knihu s názvem *Malířovy dopisy*, ve které se můžeme seznámit s korespondencí Františka Doležala a jejím prostřednictvím také s jeho názory na život a na umění.⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ ŠPIČÁKOVÁ 2010, 16.

⁴⁶⁷ Zbyšek MALÝ (ed.): Doležal František. In: Slovník českých a slovenských výtvarných umělců, 1950–1998, II. díl D–G, Praha 1998, 72.

⁴⁶⁸ BALEKA 2008, 213–216.

⁴⁶⁹ DOLEŽAL 2008.

7.2.2 Vladimír Rocman

Vladimír Rocman (1923–2016) byl ilustrátor, grafik, malíř, tvůrce prostorových mobilních papírových hraček a vystřihovánek.

Rocman absolvoval čtyřletý učební obor chromolitograf v Grafických závodech Theodora Böhma v Novém Městě nad Metují. Od roku 1943 studoval na UMPRUM u Antonína Strnadela. Studia dokončil v roce 1949. Vladimír Rocman devět let působil jako pedagog na Střední odborné škole výtvarné, takzvané Hollarce, kde učil kreslení, kaligrafii, typografii a litografii.⁴⁷⁰

Jako grafik se profiloval v první polovině 60. let 20. století. Věnoval se především grafické technice suché jehly, ale později i linorytům, litografii. Vytvořil několik cyklů, první měl název *Přístavy* jako vzpomínku na Rumunsko. Zajímavý a možná nejzdařilejší cyklus vyvolaný srpnovými událostmi roku 1968 se jmenuje jednoduše *Srpen 68*.

Pro Galerii Vincence Kramáře od roku 1964 navrhl téměř všechny výstavní katalogy. Poslední katalog byl k výstavě fotografií Miroslava Háka z roku 1971. Katalogy měly až na několik výjimek jednotný formát: šířku 21 cm a výšku 22,5 cm. Katalogy umělců vystavujících v Malé síni měly vždy tvar čtverce o stranách 14 cm. Katalogy vydával Svaz, tiskly závody Mír, provoz Praha 3, Čáslavská 15.

V galerii se Rocman několika výstavami prezentoval i jako výtvarník. Historik umění František Dvořák jeho tvorbu rozdělil na dvě skupiny prací: na práce plné technické vynalézavosti a na ty plné lyriky, metaforického zasnění.⁴⁷¹ Vladimír Rocman také připravoval řadu výstav konaných v prostorách galerie. Těchto instalací si často všímala i kritika. Zdůrazňovala jednoduchou a účelnou výstavní koncepci, která vystihuje povahu samotných exponátů.⁴⁷²

Plakáty, které Rocman připravoval pro Galerii Vincence Kramáře, se vyznačují plošností, geometrizací, grafickou zkratkou, určitou stylizací a jednoduchostí písma. Jsou tištěny technikou serigrafie nebo sítotiskem. Rocman o plakátu řekl: „Plakát by měl upoutat i při letném pohledu. Má být čitelný i z dálky, zkratkou vystihnout podstatu toho, co propaguje.“⁴⁷³

⁴⁷⁰ BARAN 2009, 16–21.

⁴⁷¹ DVOŘÁK 1970a.

⁴⁷² PROCHÁZKA 1968,

⁴⁷³ BARAN 2009, 270.

Vladimír Rocman měl přes dvacet samostatných výstav v Československu a čtyři v zahraničí (USA, SRN). Zúčastnil se více než padesáti kolektivních výstav doma i v zahraničí.

7.2.3 Luděk Tichý

Luděk Tichý (1925) je zakládající člen Galerie Vincence Kramáře, její bývalý tajemník, sochař a grafik. Během 2. světové války se naučil pracovat s modelovací hlinou ve městě hrnčířství, v Kostelci nad Černými lesy. Sochařství se začal věnovat teprve po válce. Podle vlastních slov vycházel v sochařství z románské a gotické plastiky.⁴⁷⁴ V letech 1943–1944 studoval u J. Švába na Státní průmyslové škole grafické v Praze. Následně na Akademii výtvarných umění, kterou kvůli vážnému onemocnění nedokončil. Byl členem skupin Index a Profily. Po založení Malé síně Galerie Vincence Kramáře pracoval jako její vedoucí. Ve zmiňované galerii také samostatně vystavoval. Luděk Tichý vytvořil asi dvacet pět sochařských realizací hlavně sakrálního charakteru, včetně devíti křížových cest. Většina sakrálních prací se nachází v Německu.

Autor vystavoval samostatně již v roce 1948 v Městské galerii v Berouně. Účastnil se řady společných výstav doma i v zahraničí. V roce 1965 to bylo společné vystoupení v rámci výstavy Malíři, sochaři Prahy 6 a v témže roce ještě jako člen skupiny Profily. V Galerii Vincence Kramáře dále vystavoval v roce 1968 společně se členy skupiny Index a o rok později s Pavlem Laškou. Ze známějších sochařských výstav ještě zmíním Sochu a město v Liberci v roce 1969, kde byl rovněž svojí tvorbou zastoupen.⁴⁷⁵

Po roce 1989 založil humanitární organizaci pojmenovanou Dobrá vůle výtvarníků, s níž uspořádal 18 dobročinných výstav.⁴⁷⁶

7.2.4 Alena Novotná Gutfreundová

Malířka a grafička Alena Novotná Gutfreundová (1921–2003) byla tajemnicí Galerie Vincence Kramáře. Studovala na Státní grafické škole, obor fotografie u Funkeho. Dále studovala na

⁴⁷⁴ <https://www.cesktelevize.cz/porady/10267558128-vytvarnicke-konfese/210572233650005-ludek-tichy/>, vyhledáno 14. 11. 2018.

⁴⁷⁵ <http://www.abart.cz, vyhledáno> 11. 11. 2018.

⁴⁷⁶ ŠTOGROVÁ-DOLEŽALOVÁ 1998.

UMPRUM u J. Bendy a A. Strnadela. Zabývala se knižní grafikou, ilustracemi, návrhy plakátů a kostýmním návrhářstvím pro filmovou tvorbu.⁴⁷⁷

Byla členskou skupiny SVU Mánes, umělecké skupiny Index a Profily. Vystavovala na společných výstavách právě s těmito skupinami, a to v roce 1964 v Nové síni a v roce 1966 v Galerii Vincence Kramáře.⁴⁷⁸

7.2.5 Antonín Kulda

Antonín Kulda (1921– 2010) byl členem komise galerie, medailérem a sochařem. Za druhé světové války studoval na Státní škole ve Zlíně a svá studia dokončil na Akademii výtvarných umění v Praze v roce 1945 u Otakara Španiela. Věnoval se zejména portrétní tvorbě. Vymodeloval řadu podobizen, například I. Olbrachta, J. Heyrovského nebo Z. Wirtha. Portrét Z. Wirtha je dodnes umístěn na zděném plotě někdejší vily herce Jana Wericha na Kampě. Vytvářel také plastiky do veřejného prostoru. Z jeho děl je možné namátkou jmenovat například ta s názvy *Pramen*, *Lidice*, *Myšlenka a Matka*, *České středohoří*. Byl členem umělecké skupiny Index. Vystavoval většinou na společných výstavách (např. Malíři sochaři Prahy 6 v roce 1965 nebo s tvůrčí skupinou Index v roce 1968 v Galerii Vincence Kramáře).⁴⁷⁹

7.2.6 Václav Formánek

Václav Formánek (1922–1985) společně s Hanou Volavkovou teoreticky zaštiťovali činnost galerie. Byl to výtvarný teoretik a estetik. Působil také jako odborný pracovník Kanceláře prezidenta republiky, vedoucí sbírky moderního malířství Národní galerie a vedoucí kabinetu dějin umění Československé akademie věd. Jako teoretik se věnoval umění 19. a 20. století. Znamé jsou jeho monografie malířů Ády Nováka, Vilmy Vrbové Kotrbové a Josefa Lady.⁴⁸⁰

⁴⁷⁷ Zbyšek MALÝ (ed.): Alena Gutfreundová Novotná. In: Slovník českých a slovenských výtvarných umělců, 1950–1998, II. díl D – G, Praha 1998, 393.

⁴⁷⁸ <http://www.abart.cz, vyhledáno 11. 11. 2018>.

⁴⁷⁹ Alena MALÁ (ed.): Kulda Antonín. In: Slovník českých a slovenských výtvarných umělců, 1950–2001, VI. díl Kon – Ky, Praha 2001, 436–437.

⁴⁸⁰ Zbyšek MALÝ (ed.): Formánek Václav. In: Slovník českých a slovenských výtvarných umělců, 1950–1998, II. díl D–G, Praha 1998, 281.

7.2.7 Hana Volavková Frankensteinová

Historička umění Hana Volavková (1904–1985) vystudovala dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy u Antonína Matějčka a Vojtěcha Birnbauma. Po dokončení školy pracovala v Národní knihovně hl. m. Prahy, poté na UMPRUM v Praze a během války v Ústředním židovském muzeu. Odtud ji nacisté deportovali do koncentračního tábora v Terezíně. Ve svém díle se zajímala hlavně o dějiny umění 19. století, manýrismus a židovskou kulturu. Vydala soupis díla J. V. Myslbeka, zabývala se tvorbou Mikoláše Alše, Maxe Švabinského, Viktora Barvitia nebo Josefa Mánesa.⁴⁸¹

7.3 Výstavy zahraničního umění

Galerie Vincence Kramáře v 60. letech sehrála pionýrskou úlohu v uvádění významných zahraničních výstav do Československa. Naplňovala tím jeden ze svých hlavních cílů – vystavovat současné zahraniční umění. V tomto směru skutečně patřila k neprogresivnějším pražským galeriím. Představitelé galerie byli výrazně činní v zahraničí, díky tomu se jim podařilo uspořádat desítky kvalitních zahraničních výstav. Ty napomohly Čechoslovákům k tomu, aby zůstávali v aktuálním živém kontaktu s evropským výtvarným životem, k němuž je tuzemská kultura vázána dlouholetou tradicí.⁴⁸²

Nejvýznačnější součástí tohoto výstavního programu byly výstavy francouzského umění. Pokusím se přiblížit to nejpodstatnější z každé z nich.

Picasso, Braque, Derain, Kubišta, Filla ze sbírek Dr. Vincence Kramáře, 27. 9. 1964 – 15. 11. 1964

Úplně první a podle mínění mnohých nejdůležitější výstavou v Galerii Vincence Kramáře byla výstava souboru olejů, kreseb a grafických listů z dílny Pabla Picassa (1881–1973), George Braqua (1882–1963), André Deraina (1880–1954), Bohumila Kubišty (1884–1918) a Emila Filly (1882–1953). K vidění zde bylo celkem třicet osm děl. Především to byly malby a kresby, částečně byla zastoupena také grafika.

⁴⁸¹ Alena MALÁ (ed.): Volavková Frankensteinová Hana. In: Slovník českých a slovenských výtvarných umělců, 1950–2009, XX. Díl ViI–Vz, Praha 2009, 171.

⁴⁸² WITTLICHOVÁ 1969.

Předseda obvodní pobočky SČVU a předseda Galerie Vincence Kramáře František Doležal v úvodu katalogu této první výstavy shrnul důvody vzniku galerie. Uvedl, že se jedná o místní pobočku SČVU v Praze 6, která byla založena ve spolupráci s Českým fondem výtvarných umění ve snaze vybudovat v této okrajové části Prahy kvalitní galerii a místo, kde by se mohli scházet pracovníci z různých tvůrčích oborů, jako jsou např. herci, novináři, malíři a básníci. Vyzdvihl vystavovaný soubor děl ze sbírky V. Kramáře představující rané ukázky francouzského a českého kubismu.⁴⁸³

Nejvíce bylo vystaveno od Pabla Picassa a Emila Filly, což věrně odráželo skladbu Kramářovy sbírky.⁴⁸⁴ V katalogu k výstavě popsal díla historik umění Luboš Hlaváček. Podle jeho slov představovala soubor prací pocházejících ze sbírky Vincence Kramáře, která v době jejich vystavení byla již ve vlastnictví Národní galerie. Byla to vzácná kubistická díla z let 1907–13, která Kramář zakoupil při svém pobytu v Paříži v letech 1910–13. V roce 1910 se Kramář poprvé setkal s Picassem, v době, kdy již převládal analytický kubismus. Za svého pařížského pobytu se seznámil s Danielem Kahnweilerem, který obrazy Pabla Picassa začínal prosazovat. Do roku 1912 se Kramářovi podařilo zakoupit více než dvacet unikátních Picassových obrazů. Velmi přesně totiž dokumentují umělecký vývoj Picassa od prekubistického období až do vzniku syntetického období. Původně měl Vincenc Kramář celou svoji sbírku ve vlastním bytě v Dejvicích. V 50. letech minulého století však musel kvůli vnitropolitické situaci napsat prohlášení, že svou sbírku předává státu. Tím se zachránil před trestně právním postihem a milionářskou daní. Podle vzpomínek Františka Dvořáka prý Kramář vždy chtěl sbírku věnovat státu, ale až později a nejspíše za jiných, pro něj vlídnějších okolností.⁴⁸⁵

Kramář, který jako jeden z prvních vycítil sílu kubismu, později ve své práci *O otázkách moderního umění* z roku 1958 uvedl, že se mu kubismus jevil jako adekvátní prostředek vyjádření světa odpovídající novým poznatkům vědy. „Je to skutečná tvorba, a ne napodobení něčeho viděného,“ napsal.⁴⁸⁶

⁴⁸³ DOLEŽAL 1964, 9–12.

⁴⁸⁴ HLAVÁČEK 1964.

⁴⁸⁵ DVOŘÁK 2006, 179–182.

⁴⁸⁶ HLAVÁČEK 1964, 33–70.

Při výkladu pojmu kubismus Vincenc Kramář dospěl rovněž k závěru, že kubismus chce věci zobrazovat v jejich skutečné podobě, nikoli v nápodobě jejich vizuality. Dokonalá stavba kubistického obrazu se podle Kramáře odehrává v umělcově představě o zobrazované věci.⁴⁸⁷

Zvláště výstavy byla jediná bronzová plastika s názvem *Hlava ženy* o výšce 40 cm z roku 1909 od Pabla Picassa, raná ukázka sochařské Picassovy tvorby. Trojrozměrnost zde umělci dovolila lepší využití možností kubistického principu tvarové analýzy. Autor katalogu k výstavě Luboš Hlaváček vyslovil domněnku, že tato plastika podstatným způsobem ovlivnila další vývoj moderního sochařství.⁴⁸⁸ Na výstavě byla dále k vidění díla z období analytické fáze kubismu, např. olejomalba *Žena s kytarou u piana* z roku 1911 nebo obraz *Přístav v Cadaqués* z roku 1910. Byly zastoupeny všechny fáze Picassovy tvorby z období let 1905–1912.⁴⁸⁹

I když na výstavě bylo poměrně hodně děl, Braque byl zastoupen pouze jediným, obrazem *Zátiší s klarinetem a houslemi* z roku 1913, dílem z někdejší sbírky Vincence Kramáře, které reprezentovalo syntetický kubismus.⁴⁹⁰

Třetím vystavovaným francouzským umělcem byl André Derain. Zastoupena byla jeho dvě díla, obě výrazně geometricky pojatá. Pro tohoto umělce jsou typickými znaky přísná geometrizace forem, jistá grafičnost a pevný řád.⁴⁹¹

Jediným vystaveným dílem Bohumila Kubišty byl obraz s názvem *Hlava*, reprezentativní ukázka jeho rané kubistické tvorby. V bezprostředním srovnání děl Picassa a Braqua bylo jasné, že Kubišta své obrazy koncipoval odlišně. Nepřejímal důsledný rozklad tvarů, neporušoval tvarovou jasnost, spíše se zabýval symbolikou díla a jeho až matematickou přesností výstavby kompozice.⁴⁹²

Posledním umělcem byl Emil Filla zastoupený osmi pracemi z let 1914–1947. Byly mezi nimi obrazy *Mísa s rybou* z roku 1914 nebo *Košík s ovocem* z roku 1917.⁴⁹³

K výstavě vyšla řada recenzí. Zajímavý článek se objevil v časopisu *Výtvarná práce* z pera Jiřího Buriana, který uvedl slova D. H. Kahnweilera, že si váží české výtvarné kultury: „Praha byla jediným městem, které na počátku kubismu stálo po boku Paříže jako svébytné tvůrčí

⁴⁸⁷ KRAMÁŘ 1983, 398–399.

⁴⁸⁸ HLAVÁČEK 1964, 20.

⁴⁸⁹ HLAVÁČEK 1964, 22.

⁴⁹⁰ HLAVÁČEK 1964, 25.

⁴⁹¹ HLAVÁČEK 1964, 24–25.

⁴⁹² HLAVÁČEK 1964, 28–29.

⁴⁹³ HLAVÁČEK 1964, 29.

centrum... a nejen v malbě, v architektuře. Vaši kubističtí malíři Filla, Kubišta a další stojí hned u Picassa, Braqua, Deraina, Legera a daleko přesahují význam „menších kubistů“, kteří nestvořili nové, ale rozváděli výsledky zakladatelů.“⁴⁹⁴

Výstavou se v článku s názvem Nová výstavní síň ze dne 26. 9. 1964 zabývalo i Rudé právo, deník Komunistické strany Československa. V tendenčně zpracované recenzi se uvádí, že svou činnost zahajuje nová pražská výstavní síň, která nese jméno Vincence Kramáře. Kramář autor článku vyzdvihl jako člena KSČ a nositele Řádu práce. Recenzent uvádí, že Kramář byl typ vědce, který proti estétskému teoretizování stavěl pozitivní a důsledně dialektickou metodu, která spojovala vždy pokrok umělecký a společenský, a jako důsledný marxista zastával stanovisko historického materialismu. Připomněl, že se také spolupodílel na vypracování 1. programu kulturní revoluce a na kulturním programu KSČ a výtvarného umění v roce 1946.⁴⁹⁵

Pablo Picasso, Grafické dílo 1905–1964, 30. 5. 1965 – 31. 8. 1965

Koncem května 1965 opět vystavil své dílo v Galerie Vincence Kramáře malíř Pablo Picasso (1881–1973). Tentokrát vystavoval výlučně své grafické práce.

Vernisáže se zúčastnil francouzský velvyslanec R. Lalouette. Společně se sběratelem a mecenášem umění D. H. Kahnweilerem přiletěli manželé Leirisovi, oficiální reprezentanti Kahnweilerovy galerie. Dostavila se i sovětská delegace v čele s ředitelem Tretjakovské galerie Lebeděvem.

Vystaveno bylo sto sedmnáct ze sto čtyřiceti devíti prací uvedených v katalogu. Dodatečně byly ještě přiřazeny dvě rané práce z roku 1905. Jinak práce pocházely z období po roce 1945. Úvod ke katalogu napsal původně Jiří Burian, ale pak byl nahrazen textem předsedy galerie a malíře Františka Doležala.⁴⁹⁶ Celoživotní grafické Picassovo dílo pocházelo ze sbírky sběratele Daniela-Henry Kahnweilera. Ten o pražské výstavě prohlásil, že je to nejucelenější přehlídka Picassovy grafiky, jaká se kdy ve světě konala.⁴⁹⁷ Výstava představila malíře jako geniálního kreslíře s důrazem na tvorbu konce 40. let.⁴⁹⁸ Větší zastoupení tedy na výstavě měly Picassovy litografie a linoryty. Suchým jehlám a leptům charakteristickým pro ranou tvorbu se totiž

⁴⁹⁴ BURIAN 1964, 12.

⁴⁹⁵ AC 1964, 4.

⁴⁹⁶ BURIAN 1966, 2.

⁴⁹⁷ Informace čerpána z osobních poznámek Františka Doležala. Otištěno v Rolnických novinách, Bratislava dne 28. 5. 1965 od autora Jiřího Nožky.

⁴⁹⁸ DOLEŽAL 1965.

umělec v období 40. let věnoval jen minimálně. Například *Podobizna D. H. Kahnweilera* provedená litograficky v roce 1957 vypadala naprosto odlišně než ostatní litografie, například ty s dětskými náměty (*Matka s dětmi*; 1953) nebo dílo s názvem *Polský plášť* z roku 1949. Podobných příkladů bychom mohli uvést hodně. Právě proto je Picasso u českého publika velmi oblíbený. Časté proměny a mnohotvárnost dodávají jeho umění neopakovatelnost, která může být vysvětlena obavou z akademičnosti projevu, stejně jako neustálou autokorekcí autora. Proměny jsou však cestou, jíž chtěl umělec obsáhnout všechny protiklady a asimilovat podněty z různých kultur.⁴⁹⁹

Ani tato výstava neunikla komentáři komunistického deníku Rudého práva. Píše se v něm, že je to první výstava grafiky a přehledu grafického díla Picassa v naší republice. Při této příležitosti redaktoři na stránkách deníku objasňovali vznik Picassovy *Holubice* jako „symbolu míru, který vytryskl z poválečného opojení životem“. Za pozitivní zprávu lze považovat pochvalu udělenou Galerii Vincence Kramáře za to, že vytváří smysluplnou a rozumnou výstavní činnost.⁵⁰⁰ Další recenze k výstavě vyšla v Literárních novinách. Její autor pouze zalitoval, že se výstava soustředila převážně na poslední dvě dekády umělecké tvorby autora a práce z období let 1905–1945 byla vystavena poskrovnu. Novinář Galerii Vincence Kramáře pochválil, že úspěšně pokračuje ve své vytčené činnosti.⁵⁰¹ Jedna výtka se objevila na stránkách Výtvarné práce v článku Bohumíra Mráze. Výstavě a jejím organizátorům vytkl chyby v popiscích, špatné překlady děl a chybně uvedené grafické techniky a rozměry grafik.⁵⁰²

Odilon Redon, Grafické dílo, 12. 9. 1965 – 10. 10. 1965

Výstava sto sedmnácti Redonových grafických listů zapůjčených především z Národního muzea v Krakově, částečně z Národní galerie v Praze a z Památníku národního písemnictví se uskutečnila v září 1965. Předmluvu ke katalogu napsala Eva Petrová. Grafickou úpravu katalogu v tomto případě výjimečně nedělal Vladimír Rocman, ale Ivan Strnad. Autorem instalace byl architekt Jaroslav Vaculík.

Odilon Redon (1840–1916) se začal grafikou zabývat až po svém příchodu do Paříže. Jeho grafická činnost byla vymezena prvním litografickým cyklem nazvaným *Ve snu* z roku 1879 a

⁴⁹⁹ RACEK 1965.

⁵⁰⁰ ŠMÍD 1965, 2–3.

⁵⁰¹ ML 1965, 5.

⁵⁰² MRÁZ 1965, 6.

poslední prací z roku 1899, když na Vollardovu objednávku vytvořil litografický cyklus s názvem *Apokalypsa sv. Jana*. Cyklus *Ve snu* zahrnující deset litografií byl v Galerii Vincence Kramáře vystaven kompletní. Dalšími vystavenými cykly byly *Původy*, *Hold Goyovi*, *Noc*, *Porotce*, *Pokušení sv. Antonína*, *Gustavu Flaubertovi*, *Sny*, *Zakletý dům*. A také dvanáctidílný již zmíněný cyklus *Apokalypsy sv. Jana*. Všechny cykly vhodně doplňovaly jednotlivé grafické listy. Vystavený soubor věnoval Národnímu muzeu v Krakově ve dvacátých letech polský sběratel Feliks Jasieński.

V předmluvě katalogu Eva Petrová uvedla, že se Redon učil grafiku od Rodolpha Bresdina a také od Gustave Moreaua, který ho obohatil svým vizionářstvím. Redon převzal jeho radu a výtvarnou zásadu, která zněla: „Vedle neurčitosti dejte určitost.“⁵⁰³ V Redonově díle najdeme dostatek obojího, jednoznačnost tvarů i mnohoznačnost jejich výkladů. Mnohoznačnost výkladů Redon podpořil i svou oblíbenou černou barvou, která z jeho počátečních černých uhlů přešla do grafik. S černou barvou uměl Redon mistrně zacházet, což bylo vidět i na vystavených exponátech. Dokázal čern strukturovat a variovat. Jeho mnohoznačné hybridní objekty většinou připomínaly tehdejší nové objevy přírodních věd. Petrová napsala: „Redon přenesl logiku a strukturu organického světa do sféry výtvarné představivosti.“⁵⁰⁴ Druhý litografický cyklus s názvem *Původy* z roku 1883 je údajně narážkou na Darwinův slavný spis *O původu druhů*. Redonovy objekty mívaly podobu květu nebo oka. Oko bylo ikonicky příznačné pro jeho tvorbu. Objekt byl sice jednoznačný, ale výklad mnohoznačný – oko může symbolizovat život, duši atd. Základem pro jeho obrazy byly dobově aktuální poznatky přírodních věd a vlastní vizuální zkušenost.⁵⁰⁵

V polovině 60. let začal být Odilon Redon velmi uznávaným a „znovuobjeveným“ umělcem a světoví teoretici umění mu opětovně věnovali velkou pozornost. V roce 1955 vyšla například studie od Svena Sandströma s názvem *Svět představ Odilona Redona*. Další monografie s názvem *Fantazie a barva* od Klause Bergera vyšla v roce 1964. Redon také začal hojně vystavovat např. v pařížské Orangerii v letech 1956–1957 nebo v letech 1961–1962 v Muzeu moderního umění v New Yorku.⁵⁰⁶ Tím se Galerie Vincence Kramáře zařadila po bok těchto velkých světových galerií, což pochopitelně vzbudilo zájem médií. Jaromír Pečírka napsal

⁵⁰³ PETROVÁ 1965c.

⁵⁰⁴ PETROVÁ 1965c.

⁵⁰⁵ PETROVÁ 1965c.

⁵⁰⁶ PETROVÁ 1965c.

v Květech: „Pobožce SČSVU vděčíme za výstavu, již připomněla v pravý čas dílo probuzené k nové významnosti.“⁵⁰⁷

Giacomo Manzú, Plastiky a kresby, 8. 5. 1966 – 20. 6. 1966

Giacomo Manzú (1908–1991) byl italský figurální sochař a malíř. Vystavil zde dvanáct soch a patnáct kreseb prodchnutých anticko-renesančním tvaroslovím. V úvodu katalogu Jiří Mašín vyjádřil přesvědčení, že „...anticko-renesanční ideál vystupuje s velkou přesvědčivostí v Manzúových portrétech a postavách dívek, zejména na téma tanečnic.“⁵⁰⁸ Postavy žen a dívek bylo umělcovo výlučné téma. Poslední byly svlékající se dívky prezentované v sérii nazvané *Striptease*. Nahá dívčí těla v něm kontrastují s dokonale vyvedenou drapérií. V Praze byly k vidění některé varianty z roku 1965, stejně jako Manzúova ikonická plastika *Kardinála* z roku 1961.⁵⁰⁹

Kulturní redaktor Rudého práva v článku Klasik moderního sochařství uvedl: „Výstava je jednoznačně z těch, které bychom chtěli v Praze vídat častěji.“ Dále napsal: „Výstava vytváří předpoklady pro měření a srovnání naší tvorby se zahraniční.“⁵¹⁰ Výstavě se věnovaly všechny deníky, psalo se o ní ve Výtvarné práci. Luboš Hlaváček v článku do slovenské Pravdy dne 27. 10. 1965 připomněl, že o osobnost Manzúa je zvýšený celosvětový zájem.⁵¹¹

Marc Chagall, Grafické dílo 1922–1962, 3. 7. 1966 – 29. 8. 1966

Marc Chagall (1887–1985) vystavoval v galerii v létě roku 1966 své celoživotní grafické dílo z let 1922–1962. K vidění bylo dvacet děl, která diváka provedla všemi etapami Chagallovy tvorby. Na výslovné přání Marca Chagalla byly do Galerie Vincence Kramáře zapůjčeny z Bibliothèque Nationale první otisky. Anna Masaryková v předmluvě ke katalogu uvedla, že vystavený soubor byl zastoupen jeho prvními grafickými pracemi, ze kterých vznikl soubor leptů s názvem *Můj život*. Na tyto práce navázaly další lepty a suché jehly k ilustraci Bible

⁵⁰⁷ Informace získána z osobních poznámek Františka Doležala. Otištěno v týdeníku Květy dne 16. 10. 1965 od autora Jaromíra Pečírky.

⁵⁰⁸ MAŠÍN 1966.

⁵⁰⁹ MAŠÍN 1966.

⁵¹⁰ ŠMÍD 1966a, 2.

⁵¹¹ Informace získána z osobních poznámek Františka Doležala. Otištěno v deníku Pravda, Bratislava dne 27. 10. 1965 od autora Luboše Hlaváčka.

(např. *Vidění Eliášovo, Jeremiáš v cisterně*), které jsou jeho nejvýznačnějším grafickým dílem.⁵¹²

Na zahájení výstavy promluvil předseda Svazu Adolf Hoffmeister. Přepis jeho projevu pak vyšel ve *Výtvarné práci*. Hoffmeister projevil lítost nad tím, že výstava seznamuje diváka jen s částí Chagallova grafického díla, ale současně chválil kvalitu výběru děl.⁵¹³ Literární noviny *Galerii Vincence Kramáře* ocenily: „Znovu dokazuje, že oživující impuls, který vnesla do našeho výstavnického života, je podložen dobrým a systematicky uskutečňovaným programem.“⁵¹⁴ Kupodivu přímo v *Rudém právu* byla zmínka, že díky nové linii kulturní politiky bylo možné pořádat takovéto výstavy kvalitního mezinárodního umění a toto umění konfrontovat s tvorbou českých umělců.⁵¹⁵ Tuto výstavu komentoval i zahraniční tisk. Podle výstřižků *Františka Doležala* byla zmínka o výstavě v pařížském *L'Humanité*. *Deník Práce* nazval výstavu „jedním z vrcholů letošní pražské výstavní sezony.“⁵¹⁶

Le Corbusier, 11. 9. 1966 – 17. 10. 1966

Pod záštitou Ministerstva školství ČSSR uspořádali Svaz a Art centrum Praha ve spolupráci s *La Fondation Le Corbusier* ojedinělou posmrtnou výstavu věnovanou životu a dílu architekta *Le Corbusiera* (1887–1965). Výstava byla sjednána ještě za architektova života. *Otakar Nový* v *Kulturní tvorbě* uvedl: „Vernisáž se stala panychidou architektů a výtvarných umělců Československa za jejich velkého učitele a druha.“⁵¹⁷

Konala se v *Galerii Vincence Kramáře* od 11. 9. 1966 do 17. 10. 1966 a poté se přesunula do *Slovenské národní galerie* v Bratislavě. Měla ohromný úspěch, k němuž dopomohl i pěkný, fotografiemi bohatě vybavený katalog s texty *Jaroslava Vaculíka* a *Bohuslava Fuxe*. Dílo do Československa přivezl spolupracovník *Le Corbusiera* *André Wogenscky*.

K vidění byly *Le Corbusierovy* obrazy v počtu asi dvaceti kusů, několik soch, tři tapisérie, fotografie jeho postavených i nerealizovaných méně známých projektů s datací po 2. světové válce a stavební dokumentace. Vystavených předmětů bylo tolik, že kurátoři museli výstavu

⁵¹² MASARYKOVÁ 1966.

⁵¹³ HOFFMEISTER 1966, 7.

⁵¹⁴ ML 1966, 5.

⁵¹⁵ ŠMÍD 1966b, 2.

⁵¹⁶ Informace čerpána z osobních poznámek *Františka Doležala*. Otištěno v *deníku Práce* dne 20. 7. 1966 pod zkratkou bš.

⁵¹⁷ NOVÝ 1966, 13.

rozdělit na dvě části. Ta druhá se konala v téže galerii od 9. 11. do 30. 11. 1969, k ní již další katalog nevyšel.

Zajímavostí expozice byly vystavené obrazy a sochy. Le Corbusiera zná veřejnost spíše jako architekta. Maloval hlavně pro sebe nebo pro stavby, které sám navrhoval. Jeho puristická malířská tvorba připomínající analytický kubismus se zintenzivnila ke konci jeho života. Le Corbusierovy obrazy připomínají jeho architekturu a naopak, jeho díla jsou většinou „gesamtkunstwerkem“. Le Corbusier prohlašoval, že dům je vlastně stroj na bydlení. Dokladem tohoto názoru jsou i nástěnné malby, které společně s architekturou ve vzájemné jednotě vytvořil v Cap Martin. Jedinými uskutečněnými projekty pro Československo byly návrhy Baťových prodejen z roku 1936 a židle pro firmu Thonet v Bystřici pod Hostýnem. Ostatní návrhy, jako byl například projekt regulačního plánu Zlína, se nedočkaly uskutečnění.⁵¹⁸

André Masson, Obrazy a kresby 1924–1966, 14. 5. 1967 – 25. 6. 1967

Výstava malířských děl André Massona (1896–1987) zahrnovala autorovou tvorbu z let 1924–1966, celkem dvacet devět olejomalb a třicet kreseb. Předmluvu do katalogu k výstavě napsal Daniel-Henry Kahnweiler, který se s umělcem osobně znal. Úvodní slovo pronesl Adolf Hoffmeister. Kahnweiler v katalogu uvedl, že v Massonově tvorbě si musíme neustále připomínat a mít na zřeteli jeho válečné útrapy a zkušenosti. Bez této souvislosti nelze jeho tvorbu pochopit. Masson se v roce 1918 vrátil domů z první světové války, v níž utrpěl těžké zranění. A jeho umělecké dílo známe až od této doby. V jeho poválečné tvorbě cítíme dozvuky kubismu a zájem o fauvismus. Ještě později vstoupil do jeho obrazů fantaskní prvek, který se v různých dílech projevil odlišně. V každém obraze cítíme něco fantaskního a znepokojivého.⁵¹⁹ V průběhu druhé poloviny 20. let se Masson setkal s řadou umělců, kteří měli blízko k surrealismu. Důležité pro umělcovu tvorbu bylo seznámení s Juanem Grisem. Massonova zátiší z těchto let mají hodně blízko ke kubismu. Příkladem je obraz s názvem *Hrob na břehu moře* z roku 1924, který byl k vidění i na uvedené výstavě. Koncem 20. let se v Massonově tvorbě objevily první erotické kresby, často se sadistickými motivy, jako např. ženy s provazy na rukou a nohou, s noži, uzavřené ve sklepech apod.⁵²⁰

⁵¹⁸ VACULÍK 1966.

⁵¹⁹ KAHNWEILER 1967.

⁵²⁰ KAHNWEILER 1967.

Po roce 1929, když se rozpadla surrealistická skupina, do umělcovy tvorby pronikly motivy jako krveprolití, mučení a smrt. Ty zároveň neustále bojovaly s erotikou, která jim, jak se zdá, jediná vzdorovala. V roce 1934 Masson přesídlil do Španělska, kde strávil dva roky a maloval býčí zápasy. Z této doby byly na výstavě k vidění obrazy s názvem *Mythologická corrida* z roku 1936 nebo kresba inkoustem s názvem *Býk* z roku 1936.⁵²¹

Před druhou světovou válkou Masson i se svou manželkou, která byla židovského původu, utekl do New Yorku. V Americe se však cítil cizincem. Kahnweilerovi si v jednom dopisu postěžoval, že tam není šťasten a nerozumí zdejší řeči. Přesto se Massonova tvorba během jeho pobytu stala východiskem pro americké tašisty. Jak přiznal Jackson Pollock, právě Masson se stal jeho vzorem. Do tohoto období se dá zařadit obraz vytvořený kombinovanou technikou pastelu a tuše s názvem *Martinique* z roku 1941.

Po válce se výtvarník vrátil zpátky do Francie a usadil se v Provence. Zde se v jeho tvorbě nejvíce projevil jeho animismus – zobrazování zvířete a vegetace. Poslední jeho výtvarnou etapou byl návrat k automatickému malování, které ho jako surrealistu vždy lákalo, ale nikdy mu nepodlehlo. Massonovi se automatické malování jevilo jako technicky nemožné. Spíše se snažil zobrazovat konkrétní předměty i v abstraktních obrazech. Obrazy z tohoto období byly na výstavě zastoupeny nejhojněji. Za všechny uvedu např. obrazy *Hýření* z roku 1962 nebo *Dvojice v zahradě* z roku 1962–1963.⁵²²

Karel Miler v článku ve *Výtvarné práci* ze dne 15. 6. 1967 pochválil expozici a katalog k výstavě i výběr děl v souboru – považoval je za kvalitní.⁵²³

Georges Rouault, *Miserere et La Guerre*, 2. 7. 1967 – 3. 9. 1967

Dalším světově uznávaným francouzským umělcem, který vystavoval v Galerii Vincence Kramáře, byl Georges Rouault (1871–1958). Vystoupil zde s cyklem *Miserere et La Guerre* 1917–1927. Tento cyklus je považován za těžiště a vrchol umělcovy tvorby. Rouault se inspiroval obavou z blížící se války, což byla přirozená reakce, podobná té u Massona a ostatních umělců stejné generace. Onen cyklus Rouault vytvářel ve dvou uměleckých rovinách: nejprve napsal básně a ty pak převedl do výtvarné podoby. Tempo obou rovin se však výrazně

⁵²¹ KAHNWEILER 1967.

⁵²² KAHNWEILER 1967.

⁵²³ MILER 1967c, 4.

lišilo. Básně pocházely z roku 1914, ale kreslířským a ryteckým pracím se umělec věnoval až do roku 1927. Celý cyklus pak vyšel až v roce 1947.⁵²⁴

Kompletní cyklus *Miserere* byl v Galerii Vincence Kramáře k vidění od července a září 1967. Tvořilo ho padesát osm grafických prací, které Rouault připravil pro svého přítele a mecenáše, nakladatele Ambroise Vollarda. Ten je vydal v celkovém počtu čtyři sta padesát výtisků. Cyklus se dělí na dvě části – *Miserere a Guerre* (Válka). Většina námětů pochází z období 1914–1918. Obrazy byly vystaveny společně s autorskými příписy k jednotlivým dílům. Tyto příписy lze najít i v katalogu k výstavě. Nejzajímavější byly desky s námětem Ježíše Krista vysmívaného a bičovaného. Součástí promyšleného cyklu byly i ženské portréty, např. grafika s názvem *Dáma ze společnosti*, *Oproštěná žena*, ale i veduty, např. dílo s názvem *Ulička Osamělých*, nebo *Zapějte, jitřní, nový den se rodí*, atd. Výstava byla pro návštěvníky silným zážitkem a některé české umělce, kteří také později vystavovali v Galerii Vincence Kramáře, podle jejich vyjádření ovlivnila v jejich práci (např. Mrkvičku, Horu).⁵²⁵ I tato výstava francouzského umění se setkala s pochvalnými komentáři. Jiří Šmíd v Rudém právu napsal: „Rouaultova výstava znamená jeden z vrcholů pražské výstavní sezony a patří proto pořadatelům i všem, kdo ji pro Prahu získali, skutečný dík.“⁵²⁶

Marta Pan, Plovoucí plastiky a mobily 1947 – 1967, 12. 5. 1968 – 16. 6. 1968

Další výstava, která byla věnovaná francouzské sochařce maďarského původu Martě Pan (1923–2008). Představila dvacet jedna soch a několik fotografií děl, která nebylo možné na místě prezentovat. Marta Pan pracovala s širokým spektrem materiálů. Jejimi oblíbenými materiály byly bronz, pálená hlína, dub a polystyren, který používala na plovoucí objekty. V Praze vystavila velmi známou plastiku zvanou *Kyvadlo* z roku 1957. Při své práci vycházela z přírody, kde čerpala inspiraci. Přírodu respektovala, ale nenapodobovala. Charakteristická jsou pro ni různá zobrazení důmyslné stavby rostlinných semínek a struktur listů stromů, jako jsou ořech nebo kaštan. V tomto se trochu podobala české sochařce Haně Wichterlové, případně Bedřichu Stefanovi, ze zahraničních tvůrců Henry Moorovi. Její nejznámější dílo je *Plovoucí plastika* na rybníčku Muzea Kroeller v Holandsku. Ta byla v galerii představena pouze na fotografiích.⁵²⁷ Petr Wittlich ve své recenzi ve Výtvarné práci uvedl: „Francouzská sochařka

⁵²⁴ VOLAVKOVÁ 1967.

⁵²⁵ VOLAVKOVÁ 1967.

⁵²⁶ ŠMÍD 1967, 5.

⁵²⁷ VACHTOVÁ 1968.

zdědila po Brancusim lásku ke krásnému materiálu a plnost formy, po Arpovi přírodní elementarismus a základní organickou koncepci hmoty.“⁵²⁸

Jean Bazaine, Obrazy a kresby, 24. 11. 1968 – 5. 1. 1969

Výstavou akvarelů, kreseb a grafiky z let 1964–1968 se v Galerii Vincence Kramáře představila jedna z vůdčích osobností poválečné generace francouzských malířů věnujících se abstraktnímu umění, malíř Jean Bazaine (1904–2001). V Praze vystavil přes šedesát děl z posledního období. V jeho tvorbě byl patrný vliv malířů Cézanna a Bonnarda. Kompozice obrazů byla většinou podle Cézannova vzoru geometricky uspořádaná. Nejvýrazněji to bylo vidět v obraze s názvem *Moře v létě* a *Moře* z roku 1967. Bonnard, i když byl starší, se později stal Bazainovým přítelem. Bazaine si z tohoto přátelství odnesl zkušenost ovlivnění malířského projevu vzdušností, které on sám říkal přírodní koupel.⁵²⁹ Základ díla byl dotvářen časem, pamětí, vzpomínkou, přírodou, prostorem a světlem. Bazaine sám tvrdil, že hledá ztracenou přírodu. Hledal ji ve svých dílech, která často pojmenovával po přírodních úkazech, jako např. moře, skály, rackové apod.⁵³⁰

James Guitet, Obrazy a grafika, 17. 4. 1969 – 18. 5. 1969

Úvodní slovo k této výstavě napsala Ludmila Vachtová. Uvedla, že James Guitet (1925–2010) se zviditelnil v rámci pařížské školy v 50. letech tvorbou ve stylu „lyrické abstrakce“. Odlišoval se od ostatních svou rozvahou, neokázalostí a klidem. Tato jeho umělecká poloha nejvíce vynikala v grafických listech. V nich se věnoval přírodě, která byla pro něj zásadním tématem. Přesněji ohni, vodě, zemi a vzduchu. Jeho tvorba mentálně vycházela ze stejných východisek jako třeba dílo Jiřího Johna. Svá díla přijel umělec do Prahy osobně představit.

Působivé byly texturní kresby, mikropohled a obyčejnost témat. Díla na výstavu zapůjčila pařížská Galerie Arnaut. Ludmila Vachtová nazvala Jamese Guiteta největším venkovánem pařížské školy: „... zná chuť země a asi ví své o paměti kamenů...“⁵³¹ Jana Wittlichová označila tvorbu tohoto umělce takto: „Guitetovy obrazy a grafiky nás přivádějí k tomu proudu moderní

⁵²⁸ WITTLICH 1968, 4.

⁵²⁹ REY 1969.

⁵³⁰ REY 1969.

⁵³¹ VACHTOVÁ 1969.

malby, který bývá nazýván lyrickou abstrakcí. Vycházejí především ze zážitku přírody a jejích živelných dějů, ze struktury krajiny i jejích jednotlivin.“⁵³²

Picasso-Villers, 26. 6. 1969 – 17. 8. 1969

V létě roku 1969 Galerie Vincence Kramáře představila album *Diurnes*, které je velkým uměleckým počinem fotografa André Villerse (1930–2016). Bylo to album třicet dekupází, na kterých spolupracovali fotograf André Villers, básník Jacques Prévert a malíř Pablo Picasso. Bylo to album fotografií o rozměru 30 cm x 40 cm s náměty jako například *Žena s koněm*, *Manželka jaká je*, *Hluk*, *Midas*. Přes každou fotografii byla technikou dekupáže přelepena papírová vystřihovánka a celek doplňoval poetický text vztahující se k námětu.⁵³³

Charles Lapique, 4. 10. 1970 – 24. 10. 1970

Francouzský malíř v Galerii Vincence Kramáře vystavil své olejomalby, kvaše, kresby, grafiku, ale také pět tapisérií. Díla zapůjčili jeho velcí příznivci, pánové Nathan a Scharf, majitelé Neue Galerie v Curychu. Charles Lapique (1898–1988) byl dalším členem pařížské školy, v níž ve 40. letech působil společně s Jeanem Bazainem a Maurice Estèvem. Jeho dílu byla nejprůzračnější barevnost fauvistů s formálními odvolávkami na rokoko. Jeho obrazy byly až futuristicky pohyblivé. O tom nás umělec přesvědčil např. v obraze *Mrtvá laguna* roku 1955 a v dalších svých krajinomalbách.⁵³⁴

7.4 Výstavy národních škol zahraničního umění

Krajina v díle arménských malířů, 20. 10. 1966 – 6. 11. 1966

Určitou úlitbou tehdejšímu režimu byla výstava s názvem Krajina v díle arménských malířů, kterou v rámci dnů Arménské sovětské socialistické republiky uspořádal Dušan Konečný, zároveň autor úvodního slova. Vystaveno bylo osmdesát dva krajinomaleb od třiceti tří arménských umělců, kteří zobrazili krásu přírody Sovětského svazu. Úvodní slovo pojal

⁵³² WITTLICHOVÁ 1969.

⁵³³ FÁROVÁ 1969b.

⁵³⁴ DORIVAL 1970.

Konečný velmi politicky a tendenčně s cílem adorovat Sovětský svaz a jeho umělce.⁵³⁵ V tisku se nicméně objevily i kritické hlasy. Předmětem kritiky byla absence příkladů tvorby nejmladší současné generace.⁵³⁶

Malíři, sochaři, grafici Socialistické republiky Slovenie, 11. 8. 1968 – 10. 11. 1968

První kulturní kontakty s Jugoslávií se datují již do roku 1955, kdy na popud Ministerstva kultury byly postupně obnovovány poválečné kulturní styky. Vzájemná snaha obou států vyvrcholila v roce 1957, kdy byla v Bělehradu podepsána Dohoda o spolupráci v oblasti kultury, umění, vědy, školství a osvěty.⁵³⁷ V roce 1965 uzavřela Galerie Vincence Kramáře dohodu s jugoslávskými uměleckými svazy o vzájemné spolupráci a výměně výstav. Prvním výsledkem této spolupráce byla výstava slovinských umělců v pražské galerii. V dalších letech výstavy jugoslávských umělců přibývaly. František Doležal byl na jedné ze svých zahraničních stáží v Jugoslávii a měl tudíž k tomuto umění blízko.⁵³⁸

Právě ve dnech návštěvy prezidenta Jugoslávie J. B. Tita v Československu se sešli čeští a slovenští umělci se svými kolegy ze Slovinska k besedě a přehlídce současné tvorby. Přes třicet umělců ze Slovinska představil v úvodu katalogu Ivan Sedej (1934–1997). Pro českou veřejnost byli tito umělci a jejich tvorba neznámým pojmem. Jedinými známějšími vystavovanými autory byli Božidar Jakac (1899–1989), Miha Maleš (1903–1987) a Stane Kregar (1910–1973), kteří absolvovali Akademii výtvarných umění v Praze.⁵³⁹ Stane Kregar v Praze vystavil olejomalbu *Euridika* z roku 1960 a obraz nazvaný *Vítězství tyranů* z roku 1965.⁵⁴⁰ Rozsáhlý článek o slovinském umění vyšel ve Výtvarné práci v dvojčísle 16–17. František Doležal se tu zabýval cestou jugoslávského výtvarnictví, což se ostatně odráželo i v názvu článku. Doležal shrnul nejúspěšnější výstavy jugoslávských výtvarníků ve světě od roku 1900 až do současné výstavy v Galerii Vincence Kramáře. Té se bohužel nemohli zúčastnit čtyři nejúspěšnější umělci Slovinska – malíři Bernica a Stupica a sochaři Batič a Tihec.⁵⁴¹

⁵³⁵ KONEČNÝ 1966.

⁵³⁶ WITTLICHOVÁ 1966, 4.

⁵³⁷ KNAPÍK 2006, 252–254.

⁵³⁸ Za toto upozornění děkuji Jarmile Štogrové-Doležalové.

⁵³⁹ Kregar Stane se narodil v roce 1905 v Lublani. Vystudoval Akademii v Praze. Vystavoval např. na výstavách v Berlíně, Londýně (Tate Gallery) a v mnoha městech v USA.

⁵⁴⁰ SEDEJ 1968.

⁵⁴¹ DOLEŽAL 1968a, 14.

Jugoslávské naivní umění, 26. 11. 1969 – 6. 1. 1970

Po delší době se v Galerii Vincence Kramáře konala jedna z dalších výstav v duchu vzájemné mezinárodní výměny umění. Byla v pořadí třetí, po Krajině v díle arménských malířů z roku 1966 a výstavě malířů ze Slovinska z roku 1968. Předmluvu katalogu napsal František Doležal. V ní představil kořeny a specifický vývoj naivního umění Jugoslávie od začátku třicátých let 20. století až po otázku hledání nových uměleckých forem. Jugoslávské naivní umění získávalo v 60. letech značný mezinárodní ohlas. Doležal zároveň stručně představil některé z dvaceti tří vystavovaných umělců a připomněl rovněž existenci různých uměleckých škol, spolků a seskupení. Vyzdvihl zejména práce Ivana Generaliče a Ivana Večenaje.⁵⁴² František Doležal je i autorem článku vydaného ve stejné době ve Výtvarné práci, ve kterém se zabýval soudobým chorvatským uměním.⁵⁴³

Výtvarní umělci SFR Jugoslávie, 12. 5. 1970 – 28. 6. 1970

Po jugoslávském naivním umění mohli návštěvníci pražské galerie vidět uměleckou tvorbu malířů z Chorvatska, která mezi republikami Jugoslávie zaujímala přední postavení. Největšího rozkvětu dosáhlo chorvatské umění po roce 1945 ve svém přirozeném centru Záhřebu. Tady rozvinuly svou činnost nové umělecké skupiny jako například Exat 51, jejímiž členy byli umělci Srnec a Kristl nebo architekt Bernardi. O poznání méně avantgardní rysy měla tvorba sociální skupiny v čele s Krste Hegedušičem (1901–1975). Nejznámější chorvatský sochař Ivan Meštrović (1883–1962) měl na výstavě také několik svých exponátů.⁵⁴⁴

Soudobé umění z Rakouska, 18. 3. 1971 – 18. 4. 1971

V rámci kulturní dohody s rakouským velvyslanectvím vystavovalo v Galerii Vincence Kramáře patnáct umělců současné generace našich jižních sousedů pohybujících se v okruhu vídeňské galerie v Griechenbeislu. Předmluvu ke katalogu napsal Kristian Sottriffer. Zmínil se mimo jiné o problémech soudobého výstavnictví ve Vídni. Operu, koncerty a činohru podle něj stát cíleně upřednostňoval před výtvarným uměním.

⁵⁴² DOLEŽAL 1969b.

⁵⁴³ DOLEŽAL 1970a, 6.

⁵⁴⁴ DOLEŽAL 1970b, 6.

Své práce v Praze vystavili například Josef Bauer (1934), Otto Eder (1924–1982) nebo Karl Prantl (1923–2010).⁵⁴⁵ Za povšimnutí stojí, že katalog k této výstavě nepřipravoval Vladimír Rocman, ale Zbyněk Sekal. Tedy významný český umělec, malíř a sochař, žák Františka Tichého, už byl tou dobou v emigraci ve Vídni a velmi dobře se znal s Kristianem Sottrifferem. Zhostil se nejen grafické úpravy katalogu, ale také přeložil předmluvu.

Současné umění Bosny a Hercegoviny, 14. 9. 1971 – 17. 10. 1971

Další z pražských expozic jugoslávských umělců navázala na spolupráci mezi muzei a galeriemi Jugoslávie a Československa. A konkrétně i na výstavu České sochařství 20. století, kterou Galerie Vincence Kramáře uspořádala v Sarajevu v lednu 1971 ve spolupráci s Národní galerií. Katalog graficky tentokrát upravil výtvarník Libor Fára, Vladimír Rocman už totiž s galerií přerušil spolupráci. Výstava byla hodně rozsáhlá, k vidění byla díla čtyřiceti mladých současných jugoslávských umělců z oboru malířství, kresby, grafiky a sochařství. Úvod do katalogu napsal kurátor výstavy Azra Begič. Poděkoval v něm Čechům za to, že na přelomu 19. a 20. století přijali na svou Akademii umělce z Bosny a Hercegoviny, jako byli Milivoj Uzelac, Jovan Bijelič či Pero Popovič. Dopomohli tím k formování výtvarné kultury bosenského národa.⁵⁴⁶

Dárci lidické galerie, 26. 10. 1971 – 21. 11. 1971

Výstava představila díla třiceti čtyř západoberlínských umělců. Tito výtvarníci věnovali ze svých sbírek téměř sto třicet děl Galerii obce Lidice jako připomínku míru a solidarity mezi národy. Jednalo se o další vlnu darů lidické galerii. Společně tím manifestovali odpor proti válce a utrpení. Vystavená díla nespojoval žádný formální jednotící výraz, ale spíše humanistické přesvědčení. Vystaveny byly obrazy, grafiky, kresby a sochy. Zastoupeny byly expresionismus, surrealismus, pop art a jiné umělecké směry.⁵⁴⁷ Mezi vystavenými díly bychom našli například tři *Prostorové alegorie války* z roku 1967 od Petera Ackermana (1934–2007) nebo kresbu s názvem *Zátiší s ovocem* z roku 1965 od Horsta Strempela (1904–1975).

⁵⁴⁵ SOTTRIFFER 1971.

⁵⁴⁶ BEGIČ 1971.

⁵⁴⁷ FIALA 1971.

Čtyři litografie (*Veselá levitace*; 1965 *Nepál I*; 1960, *Na pláži*; 1960) daroval obci Lidice německý grafik a malíř Florian Breuer (1916).

Podobná výstava byla uspořádána v Galerii Václava Špály v červenci 1968. Obě výstavy se konaly v jiných časových a dobových souvislostech, přesto hlavní ideje a koncepce výstav zůstaly podobné. Dar v podobě uměleckých artefaktů západoberlínských umělců obci Lidice byl chápán jako gesto a podaná ruka k usmíření mezi oběma národy a ke společnému vyjádření odporu proti válce.

7.5 Retrospektivní výstavy

Galerie Vincence Kramáře ve svém výstavním plánu nezapomínala ani na zakladatele českého moderního umění, stejně jako na zakladatele kubismu, surrealismu a dalších výtvarných stylů. Výstavy se přitom nevěnovaly pouze malířům a sochařům. Své místo si zde našla i fotografie, scénografie, architektura a představili se třeba i spolupracovníci humoristického časopisu Trn. Především se však galerie vracela k zakladatelům kubismu, aby průběžně připomínala jméno a odkaz Vincence Kramáře. Jeho jméno bylo v podstatě součástí výstavního programu galerie. Výstavní síň si vysloužila chválu nejen za zahraniční výstavy, ale za uvážlivé a vypointované střídání souborů domácího a zahraničního umění s pohledem do dílen výtvarníků sdružených kolem samotné galerie.

Jaromír Funke, Fotografie z let 1924 – 1944, 14. 2. 1965 – 17. 3. 1965

Výstava děl fotografa Jaromíra Funkeho (1896–1945) vrátila návštěvníky galerie z doby rozvinutého socialistického realismu zpátky do první republiky. Jaromír Funke, který zemřel v roce 1945, byl pevnou součástí kulturního dění ve dvacátých a třicátých letech. Stál v čele skupiny fotografů v době mezi dvěma světovými válkami. Lubomír Linhart v úvodním textu katalogu napsal, že spatřuje vývoj umělecké tvorby Funkeho v linii od piktorialismu dvacátých let až k nové věcnosti. Viděl v ní vývoj od hledání tvarové krásy k syntetické emocionální fotografii, zjednodušeně řečeno vývoj od předmětného zobrazování věcí a jevů k zobrazování jevů a věcí v jejich skrytém obsahu.⁵⁴⁸ Na výstavě bylo k vidění padesát dva fotografií. Patřily

⁵⁴⁸ LINHART 1965.

k nim *portréty Karla Teigeho, Františka Tichého a Františka Halase*, dále také fotografie krajin v regionálních cyklech (*Louny, Kolín, Kutná Hora*) a různé kompozice z let 1927–29.

Georges Kars, 21. 3. 1965 – 21. 4. 1965

Na jaře roku 1965 se v Galerii Vincence Kramáře představilo celkem čtyřicet tři děl Georga Karse (1880–1945). Úvod ke katalogu napsal Antonín Friedl. Mimo jiné zde zmínil, že soubornou výstavu měl tento umělec po dlouhých třiceti letech. Kars měl přitom mezinárodní zkušenosti, studoval v Mnichově, později ve Španělsku a v Paříži. Vystavený soubor prací z předválečného období pocházel hlavně z veřejných sbírek a také ze sbírky Velvarské galerie, jíž díla věnovala Nora Karsová.⁵⁴⁹

Karel Teige, Surrealistické koláže 1935 – 1951, 27. 3. 1966 – 27. 4. 1966

Podtitulek této výstavy zněl Výbor 91 koláží z let 1935–1951. Vystaveno tedy bylo celkem devadesát jedna prací z celkového počtu tři sta sedmdesáti čtyř. Seznam všech koláží doplněných čísly, případně názvy a rozměry byl součástí katalogu k výstavě. Zajímavostí byl průvodní text Vratislava Effenbergera, který byl nejdelším ze všech katalogových textů vydaných Galerií Vincence Kramáře do roku 1972. Byla to spíš malá monografie Karla Teigeho (1900–1951). Effenberger se také postaral o výběr prací a přípravu výstavy. Vystavený soubor pocházel od soukromých vlastníků a ze sbírky Domu umění města Brna. Katalog, dnes mezi sběrateli velice ceněný, navrhla společně s pozvánkou na vernisáž Clara Istlerová.

Effenberger shrnul celé Teigeho dílo od prvních koláží z 20. let až do roku 1951, kdy umělec zemřel. První fázi nazval tvorbou obrazových básní, což byly první fotomontáže vzniklé ještě pod dojmem poetismu, v nichž Teige slučoval slova a fotografie do jednoho celku. Obrazové básně se postupně transformovaly do podoby knižních přebalů, v takzvanou typografickou poezii. Byly to typografické kompozice, které se proměňovaly v kompozice fotomontážní. Surrealistické koláže se staly obrazovým deníkem osobnosti K. Teigeho, jeho myšlení a jeho zaujetí pro konkrétní činnosti. Můžeme v nich odhalit různá období, v nichž se zabýval funkcionalistickou architekturou, malíři Chiricem, Ernstem, Magrittem, Zrzavým a Štyrským. „Až bude Teigovo dílo zveřejněno v celém rozsahu, tak z něho bude patrné, jak důmyslný

⁵⁴⁹ FRIEDL 1965.

system rozvíjel v přístupu k umění,“ mínil Vratislav Effenberger.⁵⁵⁰ V době konání výstavy znalo totiž celé Teigeovo dílo jen několik jeho nejbližších přátel. Na tuto skutečnost reagovala tehdejší recenze ve Svobodném slově. „Iniciativní Galerii Vincence Kramáře v Dejvicích patří zásluha o to, že u nás první po patnácti letech mlčení představuje veřejnosti část díla vůdčí osobnosti naší umělecké avantgardy třicátých let.“⁵⁵¹ O výstavě tehdy psaly i další deníky, např. Lidová demokracie, Práce a Mladý svět.

Bohumil Kubišta, 8. 1. 1967 – 14. 2. 1967

Hned v úvodu nového roku 1967 se Galerie Vincence Kramáře prezentovala výstavou Bohumila Kubišty (1884–1918). Podle slov malířova příbuzného Františka Kubišty byl důvodem vzniku této výstavy znovuobjevený zájem české veřejnosti o secesi. Tedy o tvorbu, ze které vyrostlo Kubištovo dílo. A další důvod byla konfrontace českého a francouzského kubismu na výstavě v Paříži. Na výstavě v Galerii Vincence Kramáře bylo možné spatřit jeho vrcholná díla koncipovaná pomocí geometricko-matematické metody. Z Kubištových děl byl patrný racionální přístup, nejvíc to bylo vidět na vystavených studiích (*studie k sv. Šebestiánovi z roku 1911, studie k obrazu Jana Zrzavého*).⁵⁵²

Lidová demokracie výstavu přivítala jménem nové generace, která dosud neměla možnost vidět Kubištovo dílo ve větším souboru.⁵⁵³ Ve Výtvarné práci se objevil v jedné recenzi mírně kritický tón týkající se nedostatku prostoru v galerii, kvůli němuž obrazy větších rozměrů nemohly vyznít.⁵⁵⁴ Velmi zajímavý článek publikoval na stránkách Výtvarné práce Otakar Štorch-Marien. Připomněl Kubištovu výstavu z roku 1929 konanou v Aventinské mansardě a potvrdil slova o znovuobjevení Kubišty, protože zájem o jeho dílo byl u některých institucí, např. Moderní galerie ještě ve 30. letech nulový.⁵⁵⁵

Bedřich Feuerstein, Architektura, scénické návrhy, obrazy, 17. 9. 1967 – 15. 10. 1967

Po souboru děl Le Corbusiera se další výstavou zaměřenou na architekturu stala výstava tvorby českého architekta a malíře Bedřicha Feuersteina (1892–1936). V Galerii Vincence Kramáře

⁵⁵⁰ EFFENBERGER 1966b.

⁵⁵¹ KR 1966a.

⁵⁵² KUBIŠTA 1967.

⁵⁵³ ŽK 1967, 4.

⁵⁵⁴ B. M. 1967, 4.

⁵⁵⁵ ŠTORCH-MARIEN 1967, 8–9.

bylo k vidění jeho architektonické dílo formou fotografií realizovaných staveb, projektů a ideových návrhů. Dále mohli návštěvníci obdivovat jeho kreslířské a malířské umění, ale také deset návrhů užitého umění, např. plakátů a obálek knih. Nejpočetněji bylo zastoupeno jeho nejzávažnější dílo z divadelních prken – asi šedesát scénických návrhů k různým divadelním hrám.⁵⁵⁶

K nejzajímavějším exponátům bezesporu patřily návrhy projektů a maket architektury pro Japonsko a Sovětský svaz, např. *Dům kultury v Sendai* z roku 1929 nebo realizovaná *kolonie rodinných domů pro úřednictvo v Jokohamě* z roku 1926–27. Svou monumentalitou mohla zaujmout také maketa s plány na mezinárodní *ústřední nemocnici Svatého Lukáše v Tokiu* z roku 1929. Své zkušenosti architekt zúročil při přípravě *sanatoria v Táboře a Vyšných Hágách na Slovensku*.⁵⁵⁷

Bedřich Feuerstein byl celý život věrný divadlu. Jeho spolupráce s divadlem začala již v roce 1921 v Paříži pro Švédský balet, pro který pracovali i Bonnard, Léger a další. Feuerstein navrhoval plakáty ke všem vystoupením onoho baletu. Již tehdy spolupracoval také s Národním divadlem. Vyhotovil návrhy scén pro Čapkovo *RUR* nebo pro představení *Zdravý nemocný*. Návrhy plakátů pro Švédský balet na výstavě nebyly, ale akvarelové scénické návrhy k divadelnímu představení *RUR* a *Zdravému nemocnému* ano. Autor vytvářel scénické výpravy až do předčasného konce svého života. V očích české laické veřejnosti je také možná více vnímám jako scénograf než jako architekt a malíř. Výstava možná přesvědčila mnohé o tom, že toto vnímání je neúplné.⁵⁵⁸

Emil Filla, Zátíší 1911–1951, 7. 1. 1968 – 18. 2. 1968

Hned po Novém roce 1968 začala druhá velmi významná výstava Fillových zátíší z let 1911–1951, kterou se podařilo uspořádat Čestmíru Berkovi. Tento znalec Fillova díla do katalogu k výstavě napsal: „Genese a dějiny Fillova zátíší jsou dějinami ožívování v nové, naší, současné podobě tří základních tvárných kmenů naší české národní malby: prostorového, plastického a barevně haptického slohu Purkyně, barevně senzuálního, spontánně koloristického slohu Navrátilova a plasticko-lineárního, uměřeného, klasického slohu Mánesova.“⁵⁵⁹

⁵⁵⁶ MASARYKOVÁ 1967.

⁵⁵⁷ MASARYKOVÁ 1967.

⁵⁵⁸ MASARYKOVÁ 1967.

⁵⁵⁹ BERKA 1968.

Tento vztah Fillových zátiší k vyjmenovaným malířským vzorům se kurátor pokusil objasnit v obsáhlé předmluvě k expozici a doložit na šedesáti pěti vystavených dílech. Zpočátku se Emil Filla (1882–1953) vyrovnával s národními tradicemi a kořeny, které spatřoval v díle Purkyně. Všímal si českého zájmu o zátiší, které bylo založené na české mentalitě a realistickém vnímání světa a jeho věčnosti. Tomu odpovídají raná zátiší, např. vystavený olej s názvem *Zátiší s mapou* z roku 1914 nebo *Láhev, sklenice a dýmka* z roku 1911, případně obraz *Skleničky* z roku 1914 a další. Ve dvacátých letech ho zaujal Josef Navrátil svým koloristickým cítěním a barevnou senzualností, ta se ve Fillově tvorbě také hned projevila. Do tohoto období lze zařadit např. oleje s názvy *Zátiší* věnované Hanince z roku 1923 a *Zátiší s mandolínou a klarinetem* z roku 1929. Ve třicátých letech nastal ve Fillově stylu tvorby zátiší další zlom. Začalo jeho období tzv. bílých zátiší revokující klasický, plasticko-lineární Mánesův styl. Toto období reprezentuje např. olejomalba s názvem *Bílé zátiší* nebo *Kytara, klarinet a podnos s ovocem* z roku 1929. Téma zátiší Fillu provázelo celý život, podobně jako krajinomalba.

České umění začátku 20. let k padesátiletému výročí republiky, 24. 10. 1968 – 22. 11. 1968

České umění ze začátku 20. let dostalo prostor v Galerii Vincence Kramáře na podzim roku 1968. Opět zde byla zastoupena plejáda různorodých umělců, které sjednocovalo jen jediné téma – byly to obrazy vytvořené po první světové válce, přesněji kolem roku 1920. Komisařka výstavy, odborná pracovnice Národní galerie v Praze Marie Hovorková tento fakt nepopírala, jen konstatovala, že po první světové válce nabyl na významu opět zájem o sociální problematiku, o proletariát, venkovské práce v bídě a smutku, např. v díle Otty Gutfreunda (sousoší *Průmysl*), Bedřicha Piskače (obraz *Pradlena* z roku 1921), Rudolfa Kremličky (obraz *Myčky* z roku 1919). Své zastoupení zde měli i umělci skupiny HO-HO-KO-KO, tedy malíři Holý, Holan, Kotík a sochař Kotrba. Vystavovali i výtvarníci z generace Osmy – Procházka a Filla.⁵⁶⁰

Obrazy, kresby a grafiky Václava Špály z let 1911 – 1923, 9. 1. 1969 – 16. 2. 1969

Dalším významným českým umělcem, kterého si Galerie Vincence Kramáře vybrala, byl malíř Václav Špála (1885–1946). Předmětem výstavy bylo dílo z let 1913 až 1923. Obrazy z roku 1913 dokládaly, jak specificky česky se Špála postavil ke kubismu. Tento směr byl v jeho díle

⁵⁶⁰ HOVORKOVÁ 1968.

vidět spíše v syntéze s fauvismem, přičemž oba směry malíř zjednodušil. Z barevného fauvistického světa přejal jen červenou a modrou barvu, které vyjadřují základní přírodní živly – zemi, vodu, vzduch a oheň. Z kubismu si vzal hlavně smysl pro rytmus a členění obrazové plochy. Příkladem jsou obrazy s názvy *Z Dalmácie* z roku 1913 a *Křivoklát* z roku 1915. Zdůraznění a zjednodušení kompozice a rytmu je patrné z obrazu *Píseň venkova* z roku 1915. Čestmír Berka v úvodu katalogu napsal, že zjednodušením námětu se Špála dostal až k pramenům českého lidového výtvarného umění, k českým malbám na talířích a džbánech, k malbě na skle apod.⁵⁶¹

Výstavu velmi výstižně charakterizuje jeden úryvek z Berkova úvodu: „Obrazy tohoto Špálova období nejsou hojné, o to větší je však jejich závažnost, a proto patří skutečný dík pořadatelům výstavy, že se nezalekli námahy, spojené se stopováním a vypůjčováním těchto děl, jež se do Prahy dostala převážně ze soukromých výpůjček a z mimopražských galerií.“⁵⁶²

František Tichý, Francouzská léta 1930–1935, 22. 5. 1969 – 22. 6. 1966

Františku Tichému (1896–1961) galerie uspořádala posmrtnou výstavu. Jejím komisařem byl Tichého přítel z francouzského období, diplomat Miloš Šafránek, mimo jiné autor jedné z monografií o tomto malíři. Výstava byla stejně jako zmíněná monografie zaměřená na francouzské, přesněji marseillské a pařížské umělecké období Tichého tvorby, tedy na roky 1930–1935. Součástí výstavy byl i kvaš s názvem *Harmonikář* z roku 1931, který Tichý sám nazval předělem ve své tvorbě. Zajímavým vystaveným obrazem byla také olejomalba větších rozměrů nazvaná *Kouzelník s kartami*, na níž Tichý začal pracovat v roce 1934 v Paříži. Po návratu do Prahy na ní pracoval během války, ale ještě v roce 1952 zůstal obraz nedokončený. V Galerii Vincence Kramáře bylo vystaveno sedmdesát tři děl řazených chronologicky od roku 1930 až do roku 1935. Byla to téměř kompletní prezentace celého jednoho období malířovy tvorby.⁵⁶³

Na výstavu přišlo hodně návštěvníků. A recenze nešetřily chválou. Například Jana Wittlichová napsala: „Mýtus, kterým se postupem doby stalo dílo i osobnost Františka Tichého, je narušen zpřítomněním a přiblížením na dosah ruky.“⁵⁶⁴

⁵⁶¹ BERKA 1969a.

⁵⁶² B 1969.

⁵⁶³ ŠAFRÁNEK 1969.

⁵⁶⁴ JW 1969.

Český kubismus, k pátému výročí trvání galerie, 21. 9. 1969 – 2. 11. 1969

Touto výstavou Galerie Vincence Kramáře navázala na svou zahajovací přehlídku z roku 1964, ve které uvedla rané kubistické práce Picassa, Braqua, Deraina, Kubišty a Filly. Zároveň tím vzdala hold Vincenci Kramářovi, prvnímu historikovi umění, který se zabýval kubismem a stal se také jeho prvním teoretikem. Díky Kramářovi má pojem český kubismus zvuk i ve světě. Výstava byla vskutku manifestační, výrazná, zastoupena výtvarným i užitým uměním, stejně jako fotografiemi kubistické architektury. Celkem se do galerie vešlo přes sto dvacet exponátů, z toho čtyřicet dva obrazů od všech známých umělců, kteří mají blízko ke kubismu, např. Beneše, Čapka, Filly, Justitze, Kubína, Kubišty, Procházky nebo Špály. Vystavené byly také plastiky a sochy Otty Gutfreunda, Emila Filly a Bohumila Kubišty. Největší prostor dostalo užitě umění, které výstavě vtisklo osobitý ráz. Bylo možné vidět sklenice, porcelán, věšáky, nábytkové kusy, ale i fotodokumentace scénických výprav a fotografie kubistických architektur, vše od renomovaných autorů.⁵⁶⁵

František Tröster, 11. 1. 1970 – 22. 2. 1970

Začátkem roku 1970 galerie uspořádala posmrtnou výstavu českému scénografovi Františku Trösterovi (1904–1968). Toho komisař výstavy František Dvořák považoval za nejznámějšího českého scénografa po Vlastislavu Hofmanovi. Jeho názor potvrdil i počet domácích a zahraničních ocenění, která Tröster získal. Za úspěšného scénografa byl považován už za svého života, získal dokonce titul národního umělce. Jeho zručnost galerie doložila scénickými návrhy a fotografiemi uskutečněných i nerealizovaných představení a několika kostýmními návrhy. K vidění byla díla k několika představením W. Shakespeara nebo k ruské klasice – Gogolovi a Čechovovi.⁵⁶⁶ „Dokumenty vybrané se zasvěcenou znalostí umělcova díla, tvoří soubor plně postihující jeho polohu a význam,“ pochválila výstavu Jana Wittlichová.⁵⁶⁷

⁵⁶⁵ BERKA 1969b.

⁵⁶⁶ DVOŘÁK 1970b.

⁵⁶⁷ JW 1970a.

Avantgarda Trnu, 10. 1. 1971 – 14. 2. 1971

Pozoruhodným výstavním počinem byla přehlídka děl několika umělců, kteří v minulosti spolupracovali s humoristickým časopisem Trn. Předmluvu ke katalogu obstaral zakladatel, bývalý redaktor a majitel časopisu Zdeno Ančík. Trn vycházel v letech 1921 až 1932, pak z finančních důvodů zanikl. Jako ilustrátoři a výtvarní přispěvatelé redakce se vystřídali například František Tichý, Franta Bidlo, Jan Bauch, Emil Artur Longen, František Muzika, Zdeněk Rykr či Vojtěch Tittelbach. Kostru výstavy tvořily jejich kreslené anekdoty. Z díla Františka Tichého byly vystaveny práce, které malíř vytvořil před odjezdem do Francie.⁵⁶⁸

Otakar Mrkvička, Obrazy, kresby, ilustrace, divadelní návrhy, 18. 2. 1971 – 14. 3. 1971

Malíř, redaktor, teoretik umění a významná postava české avantgardy spojená s Osvobozeným divadlem Otakar Mrkvička (1898–1957) studoval na Akademii výtvarných umění a později i na UMPRUM. Byl členem Umělecké besedy, Sdružení českých umělců grafiků Hollar, Devětsilu a SVU Mánes (1945–1949).

Expozice se věnovala dvěma desetiletím práce Otakara Mrkvičky v období mezi dvěma světovými válkami. Vystaveny byly jeho malby, kresby, ilustrace a scénografické návrhy. Úvodní slovo pronesl František Doležal a instalaci výstavy zrealizoval Vladimír Rocman.⁵⁶⁹ K této výstavě se mi nepodařilo dohledat žádné relevantní recenze.

7.6 Výstavy současného umění

František Hudeček, Neznámý František Hudeček, 10. 1. 1965 – 8. 2. 1965

Výstava s názvem Neznámý František Hudeček se konala mezi 10. lednem 1965 a 8. únorem 1965. Úvodní slovo napsala Eva Petrová. K vidění bylo celkem sedmdesát tři umělcových děl.⁵⁷⁰

V úvodu katalogu Petrová o Františku Hudečkovi (1909–1990) napsala, že se umělec stal synonymem pro představu o „Nočním chodci“. Tento námět byl na výstavě hodně zastoupený. Zvláštní hudečkovská poetika z raných čtyřicátých let, z níž se zrodila tato nokturna, byla

⁵⁶⁸ ANČÍK 1971.

⁵⁶⁹ <http://www.abart.cz, vyhledáno> 13. 12. 2019.

⁵⁷⁰ PETROVÁ 1965a.

stěžejním prvkem expozice. Jinak byla výstava průřezem díla malíře od roku 1931, kdy vytvořil například olejomalby nazvané *Do prostoru I a II* nebo kvaš *Pomník*, až k jeho poslední práci s názvem *Noční chodec* z roku 1964. Eva Petrová uvedla: „Hudečkův cyklus Nočních chodců je básnickou esencí nového pocitu. K poezii a fantazii se pojí romantická filozofie prostoru, kosmické dění, průnik světla tmou, vřazení postavy do geometrie sfér. V průsečíku sil je člověk osamocený a smutný. Lidská postava je zavěšena na paprscích městských světel vpletena do stínů a trolejí nočních tramvají. Tato díla jsou malá blues.“⁵⁷¹

Na výstavě bylo přítomno i první Hudečkovu dílo, kterým se prezentoval na výstavě Sdružení výtvarníků – obraz s názvem *Laokoon* z roku 1932 znázorňující zkroucené fantaskní šlahouny organické a vegetabilní povahy. Vystavené práce z prvních let jsou hodně pestré z pohledu rozmanitosti nápadů, za něž umělec mohl poděkovat své povaze a vyjadřovací schopnostem. Tato díla z třicátých let hodně vypovídala o jeho sympatiích k surrealismu. Hudeček se však nikdy nestal členem surrealistické skupiny. Vadila mu její jistá sektářská nevraživost proti všemu konvenčnímu a oficiálnímu. To odporovalo jeho venkovské, samorostlé povaze. Dokázal si totiž dělat legraci jak z ostatních, tak především ze sebe. Na vystavených obrazech z této doby, např. *Vesnice v noci*, můžeme pozorovat i zvláštní techniku stírání barev, kterou vznikaly měňavé povrchy a plísň. Tak jako ostatní surrealisté Hudeček hledal nové umělecké výrazy a materiály. Zkoumal skupenství škrabových papírů, ve kterých se jakoby náhodou zjevují lidé a zvířata. Vytvořil třeba hadrový reliéf s názvem *Sokrates a Faidros čili O kráse* z roku 1934, jako provokaci proti klasické kráse.⁵⁷²

Několik obrazů ukázalo Hudečkovu tvorbu v období těsně před druhou světovou válkou a ve válečném období. Z předválečné doby to byly obrazy *Těžká chvíle* a *Válka* z roku 1938 a *Španělsko 1939* nebo nevelká malba s názvem *15. březen 1939*.⁵⁷³

Válku František Hudeček ve své tvorbě přímo nereflektoval. Ze surrealismu se postupně přesunul do „světa, ve kterém žijeme“, jak toto období nazval Jindřich Chalupecký, který formoval program Skupiny 42. Na výstavě bylo ono období zastoupeno mnoha obrazy, např. *Skládka na Julisce* z roku 1940, *Ulice*, *Křižovatka*, *Město* apod. Obrazy z umělcových posledních let, které byly na výstavě k vidění, směřovaly spíše ke geometrickému řádu,

⁵⁷¹ PETROVÁ 1965a.

⁵⁷² PETROVÁ 1965a.

⁵⁷³ PETROVÁ 1965a.

zabývaly se spektrálním rozpadem světla a světelnými harmoniemi – např. obraz nazvaný *Světlo* z roku 1964.⁵⁷⁴

Hudeček se vedle pozdního kubismu musel po svém vypořádat i s intervencemi surrealismu. Patrné jsou vlivy Paula Kleea. Hudeček však nikdy žádnému vlivu nepodleh. Uchoval si tvůrčí individualitu, přejímal jen to, co odpovídalo jeho vlastnímu úsilí.

Lev Šimák, Pohledy na východ, 25. 4. 1965 – 4. 5. 1965

Malíř Lev Šimák (1896–1989) vystavil v Galerii Vincence Kramáře celkem padesát čtyři svých prací, vytvořených zejména technikami olejomalby, akvarelu, kresby a leptu. Úvod do katalogu napsal Karel Konrád. Přehlídka byla pozoruhodná v tom, že prezentovala Šimákovy obrazy z let 1932–1934, které nebyly nikdy vystavené. V době jejich vzniku je totiž Umělecká beseda odmítla vystavit. Umělec je měl po celou dobu u sebe doma.⁵⁷⁵ Rudé právo v článku s názvem Šimákovy pohledy na východ uvedlo, že obrazy pocházejí z Šimákovy cesty do Sovětského svazu s tím, že: „...autor zachytil sovětskou skutečnost bez růžových brýlí“, což bylo v té době dost odvážné konstatování.⁵⁷⁶

Karel Valter, Obrazy z let 1962 – 1965, 9. 1. 1966 – 14. 2. 1966

Desátou výstavou pořádanou Galerií Vincence Kramáře byla přehlídka tvorby jihočeského malíře Karla Valtera (1909–2006). Tento výtvarník měl blízko ke Galerii Vincence Kramáře a k osobnosti jejího předsedy Františka Doležala, kterého znal z Burianova divadla. Valter veřejnosti předložil k posouzení šedesát pět obrazů malovaných olejem a temperou. Katalog svým slovem uvedl Miloslav Racek. Zmínil se především o jisté jihočeské determinaci malíře, který celý svůj život prožíval v krásné krajině jižních Čech, především na Kaplicku. Právě to bylo jeho inspiračním zdrojem a pramenem síly k další umělecké práci. Dalším poznávacím znamením tohoto malíře byla jiskrná barevnost jeho obrazů a velká expresivita uměleckého výrazu. V dílech lze sotva nalézt dělení obrazové plochy na zemi, oblohu a vodu. Karel Valter je odděloval nenápadně pomocí barev, výšky hmoty a její struktury.⁵⁷⁷

⁵⁷⁴ PETROVÁ 1965a.

⁵⁷⁵ KONRÁD 1965.

⁵⁷⁶ ŠMÍD 1965, 2.

⁵⁷⁷ RACEK 1966, 2–8.

Recenze, které jsem našel k této výstavě, podtrhovaly Valterovo jihočešství. V Kulturní tvorbě se píše: „V současné kolekci tábořského malíře Karla Valtera se podařilo ukázat sympatické úsilí výtvarníka patřícího k charakteristickým zjevům jihočeské tvorby.“⁵⁷⁸

Gross, Hák, Zívr, 19. 2. 1967 – 27. 3. 1967

Další v pořadí byla výstava tří umělců, které nespojoval jen stejný umělecký názor a přibližně stejný věk. Autor předmluvy katalogu Jiří Šetlík zdůraznil jejich společný původ, stejné rodiště a místo, kde poprvé veřejně vystavovali. Byli to malíř František Gross (1909–1985), sochař Ladislav Zívr (1909–1980) a fotograf Miroslav Hák (1911–1978). Od společného vystoupení na chodbě Burianova Děčka v roce 1937 byl už jen krok k založení Skupiny 42 a poté ke skupinové účasti ve skupině Radar, kde se tato trojice opět sešla. Výstava obsáhla celou tvorbu těchto tří umělců. Bohužel není dostupný přesný seznam vystavených prací.⁵⁷⁹

František Doležal, 2. 4. 1967 – 9. 5. 1967

František Doležal (1910–1989) vystavil v galerii sto obrazů, které lze rozdělit do několika vývojových etap. První pocházely z doby od roku 1928 do poloviny třicátých let. Byla to díla tzv. konstruktivního období. Podle Miloslava Racka tyto první malířské pokusy vzešly z inspirace sociálně revoluční poezií Jiřího Wolkera.⁵⁸⁰

Následovalo období snového surrealismu, které trvalo do roku 1939. Výsledky své malířské práce, zejména koláže a kresby, Doležal poprvé zveřejnil na výstavě v roce 1936 v tzv. Salonu na chodbě divadla E. F. Buriana.

Zvláštní je, že na této výstavě nebyly k vidění obrazy z válečného období, kdy Doležal věnoval svou sílu a um zobrazování krajiny městských periferií a interiérům starých bytů. Tehdy měl hodně blízko ke Skupině 42 a k jejím předním představitelům, s nimiž se potkal o deset let dříve na výstavách v divadle E. F. Buriana. Podle Karla Milera umělec vynechal své obrazy ze 40. a 50. let proto, že tehdy „pod vlivem společenských událostí odklonil svůj pohled od bohatství vnitřního života“.⁵⁸¹

⁵⁷⁸ ŠH 1966, 5.

⁵⁷⁹ ŠETLÍK 1967.

⁵⁸⁰ RACEK 1967.

⁵⁸¹ MILER 1967d, 5.

Vystaven byl rovněž *Máchofský cyklus* z let 1963–1964, který obsahoval úctyhodných dvacet tři děl vytvořených různými technikami. Františka Doležala v tu dobu fascinovala krajina Českého středohoří společně s fenoménem osobnosti K. H. Máchy.

Poslední obrazy pocházely z roku 1967, kdy se konala výstava. Přehlídku uzavíral cyklus s názvem *Deník Marie*.⁵⁸²

Jiří Ščerbakov, Kresby a grafiky, 22. 10. 1967 – 12. 11. 1967

Jiří Ščerbakov (1926–2007), dnes téměř neznámý umělec, vystavil v Galerii Vincence Kramáře sto čtrnáct převážně grafických děl s náměty čerpanými především z cest do Sovětského svazu. Nejvýraznějším výtvarným projevem autora byla politická kresba a karikatura. Své náměty Ščerbakov zobrazoval hlavně neobvyklou grafickou technikou linorytů.⁵⁸³ Výtvarník studoval na Střední odborné škole pro umělecký průmysl v Jablonci nad Nisou a na VŠUP v Praze v ateliéru Emila Filly. Po absolutoriu se zabýval hlavně grafickou tvorbou. Věnoval se politické grafice, úpravě knih a knižním ilustracím, návrhům plakátů nebo tvorbě pro tisk.

Alois Sopr, Plastiky, reliéfy, kresby, 31. 3. 1968 – 21. 4. 1968

Sochař Alois Sopr (1913–1993) se vyučil v Plzni rytcem. Poté studoval na Uměleckoprůmyslové škole u J. Horejce a později ještě na Akademii výtvarných umění v Praze u B. Kafky a O. Španiela. Alois Sopr byl členem Skupiny 58. Sochař v Galerii Vincence Kramáře vystavil šedesát reliéfů a plastik, především sochy z opuky a glazované keramiky. Sochy vyjadřovaly myšlenku autora zejména svým objemem a zjednodušeným ztvárněním, např. *Polední odpočinek* z roku 1966 nebo socha *Muž s poraněnou rukou* z roku 1966. Ve srovnání s tím jsou reliéfy z glazované keramiky nebo z cínu detailnější, propracovanější – například reliéf s názvem *Sochařský ateliér* z roku 1967.⁵⁸⁴

⁵⁸² MILER 1967d.

⁵⁸³ BALEKA 1967.

⁵⁸⁴ DVOŘÁK 1968b.

Pavel Laška, Obrazy, kresby a objekty, Luděk Tichý, Sochy, 20. 3. 1969 – 13. 4. 1969

Jihočeský výtvarník Pavel Laška (1907–1983) a sochař Luděk Tichý (1925) se na společné výstavě sešli na přelomu března a dubna 1969. Laška zde ukázal třicet devět převážně malířských děl, zatímco Luděk Tichý šestnáct dřevěných soch. Pavel Laška nebyl v šedesátých letech moc známým umělcem. Jiří Padrta o Laškovi v úvodu katalogu napsal: „Žil svůj umělecký život v klauzuře, ale přesto má co říci k dnešku. Jeho obrazy jsou založené na technické čistotě projevu a na geometrické skladbě. Umělec sám svoji tvorbu charakterizuje jako lyrickou geometrii.“⁵⁸⁵ K výstavě neznámého P. Lašky jsem dohledal jednu z raných recenzi Ivana Jiřouse, který uvedl: „Laška směřuje k myšlence komplexního malířství a plastiky, a v této konkurenci obstál.“⁵⁸⁶

Pro umělecké snažení sochaře Tichého je charakteristická jeho práce se dřevem. Jeho sochy vzdáleně připomínají totemy archaických kultur. Jsou hodně plastické, oble vyklenuté až vypjaté. V galerii Tichý vystavil sochy se svými oblíbenými náměty matek, rodin a piet zbavených všech nepodstatných detailů a zachovávajících si rudimentární charakter.⁵⁸⁷ Tichý měl ke Galerii Vincence Kramáře blízko. Vystavoval zde již se skupinou Index, na přehlídkách obvodní pobočky SČSVU a také v roce 1972. František Dvořák charakterizoval dílo Tichého jako snahu ztotožnit se se slohem současné tvorby, ale s tím, že dílo svým obsahem zůstává vázáno na středověkou plastiku, na její duchovnost či mystickou vážnost, jako by chtělo být pokračovatelem anonymních sochařů středověkých katedrál.⁵⁸⁸

Jana Wittlichová k této výstavě napsala, že se umělci na této výstavě setkali na principu kontrastu na pozadí jednotícího momentu vysoké kvality a vzájemně se respektující instalace.⁵⁸⁹

František Doležal, Obrazy z máchovského cyklu (1963-70) k 160. výročí básníkovu narození, 5. 11. 1970 – 29. 11. 1970

Po několika skupinových výstavách se do Galerie Vincence Kramáře opět jako autor vrátil hlavní komisař galerie František Doležal (1910–1989), který zde o tři roky dříve prezentoval

⁵⁸⁵ PADRTA 1969a.

⁵⁸⁶ JIROUS 1969, 7–8.

⁵⁸⁷ RACEK 1969.

⁵⁸⁸ DVOŘÁK 1969, 7–8.

⁵⁸⁹ JW 1969b.

své obrazy z let 1963–67. Vlastní výstavě dělal i komisaře. Přehlídka byla zahájena 5. 11. 1970 a dne 22. 11. 1970 se konala beseda s umělcem. Zkraje večera zahrála skupina Traxleři a poté vystoupil herec Radovan Lukavský, který přednesl Máchův Máj. Výstavu Doležal věnoval básníkovi Karlu Hynku Máchovi k jeho 160. výročí narození. Básník Karel Hynek Mácha nepřestával vzrušovat celé generace umělců. Jedním z těch, kteří se hlásili k jeho odkazu, byl i František Doležal. K. H. Mácha se pro něj stal přímo celoživotní obsesí. Baladická krajina Máchova Středohoří poskytla Doležalovi oporu pro jeho tvorbu v padesátých letech – v období, kdy doznívala druhá vlna českého surrealismu. Východiskem pro jeho tvorbu se stal Máchův intimní deník. Na výstavě František Doležal prezentoval celý svůj umělecký *Máchovský cyklus*. Znakem tohoto cyklu i jeho vystavených obrazů je křehký lyrismus, patrný např. v obrazech *Marinka* z roku 1970 nebo *Máj* z roku 1963. Doležal v galerii představil čtyřicet dva olejomalb a obrazů tvořených kombinovanými technikami, převážně ve větších rozměrech a s námětem Máchova Máje.⁵⁹⁰

Redaktorka deníku *Práce* D. Hubená považovala výstavu za „cenný portrét umělce, jenž po léta skromně a opravdově staví své dílo“.⁵⁹¹

Miroslav Hák, Fotografie z let 1927 – 1968, 25. 4. 1971 – 30. 5. 1971

Velmi podmanivá a poutavá byla výstava fotografií Miroslava Háka (1911–1978) pojatá jako pocta umělci k jeho šedesátinám. Vystaveno bylo sto dvacet jedna děl z celého období jeho tvorby z majetku Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Anna Fárová v předmluvě ke katalogu uvedla, že Hákovo dílo je již uzavřenou kapitolou. Poslední fotografie Hák nafotil v roce 1968. Výstava neměla výlučně chronologické uspořádání. Jako ohlédnutí za celoživotní dráhou umělce byla rozdělena do ideových a optických celků, které charakterizovaly tvorbu jednotlivých fotografických období. Byly například vystaveny fotografie z 30. let, kdy byl Hák úzce spojen s divadlem E. F. Buriana, které dokumentují tvorbu tohoto uměleckého souboru. Také byly k vidění snímky ze 40. let z tzv. skupinového období. Během něj se fotograf soustředil na poetismus městských periferií. Zde můžeme vypořadovat, že ho fascinovaly plechové ohrady, opadané zdi, strhané plakátovací plochy nebo uzavřené pražské pasáže. Do

⁵⁹⁰ RACEK 1970.

⁵⁹¹ Informace čerpána z osobních poznámek Františka Doležala. Otištěno v deníku *Práce* dne 25. 4. 1967 od autorky D. Hubené.

tohoto období také spadá jeho vášeň pro libeňský plynojem. Byly vystaveny všechny fotografie, včetně těch přípravných i variant konečné fotky *Libeňského plynojemu* z roku 1942.⁵⁹²

Eva Brýdlová/Ludmila Vojířová, 28. 11. 1971 – 31. 12. 1971

Výstava děl dvou umělkyň žijících v Praze 6 navázala na program, jímž galerie prosazovala autory sdružené v místní pobočce Svazu československých výtvarných umělců a žijící v tomto městském obvodu. Malířka Brýdlová (1926) prezentovala přes třicet děl vytvořených pomocí neobvyklé techniky využívající vosk – enkaustiky. Do galerie se vrátila po předchozích výstavách, které se konaly mimo jiné ve Špálově galerii a v Nové síni, jichž se účastnila v 60. letech se skupinou Etapa.

Ludmila Vojířová (1919–2014) představila své kresby a celkem dvacet plastik. Vystudovala Vysokou školu uměleckoprůmyslovou u Jana Laudy a také Akademii výtvarných umění v Praze u Karla Pokorného. Byla členkou tvůrčí skupiny Profily a tvůrčího kolektivu Index. Na společných výstavách byla zastoupena od roku 1945. Samostatnou výstavu neměla.

Luděk Tichý/Karel Valter, 6. 1. 1972 – 21. 1. 1972

Luděk Tichý (1925) je sochař těsně spjatý s Galerii Vincence Kramáře. Po celou dobu existence galerie také pracoval jako její tajemník. Na své domovské scéně měl již několik výstav, především jako člen místní pobočky Svazu československých výtvarných umělců, např. v rámci výstavy Malíři a sochaři Prahy 6 v roce 1965, společně se skupinou Profily v roce 1967, se skupinou Index v roce 1968. V roce 1969 zde měl i samostatnou přehlídku, na níž se podílel s malířem Pavlem Laškou. Nyní ve společnosti děl malíře Karla Valtera vystavil patnáct dřevěných soch z cyklu s názvem *Co se rodí a co umírá* z roku 1968–1971. Kurátor výstavy uvedl: „Tichý dnes již myslí a cítí se dřevem a jeho umělecké představy odpovídají struktuře a kvalitě tohoto materiálu. Jeho náměty zůstávají stále stejné. Je to Matka a dítě, Rodina, Pieta.“ Tyto staronové náměty sochař v době těsně přecházející výstavě obohatil o nové téma – lidí, kteří se potkávají a vzájemně rozmlouvají.⁵⁹³

⁵⁹² FÁROVÁ 1971.

⁵⁹³ RACEK 1972.

Ani Karel Valter (1909–2006) nebyl v galerii nováčkem. Vystavoval tu několikrát, hlavně jako člen umělecké skupiny Index, ale také samostatně – v roce 1966 pod titulem *Obrazy z let 1962–65*. Tentokrát předvedl své obrazy a grafiku, které vytvořil během posledních dvou let. Podle hodnocení kurátora výstavy Miloslava Racka se Karel Valter během pěti let, tedy od doby, kdy v Galerii Vincence Kramáře samostatně vystavoval naposled, ve své tvorbě výrazně výtvarně posunul. V jeho krajinomalbě se objevila nová poetičnost, obrazy začal doplňovat motivy motýlů, trsů trávy či osvětlených palouků. Obrazy získaly na dynamice, kresba dostala v obrazech rovnocenné slovo jako barva a vzájemně se s ní prolínala.⁵⁹⁴

7.6.1 Skupinové výstavy současného umění

Skupina restaurátorů R 64, 17. 10. 1965 – 14. 11. 1965

Zajímavá a neobvyklá byla výstava skupiny restaurátorů s názvem R 64 zahájená po polovině října roku 1965. Návštěvníkům nastínila, na jaké úrovni bylo tehdejší restaurování uměleckých předmětů. Bylo zde možné porovnat restaurátorské technologie a postupy používané před druhou světovou válkou s těmi, které byly aktuální v době výstavy. K vidění byla nově restaurovaná díla společně se zprávami, v nichž restaurátoři popisovali postup obnovy. Úvod ke katalogu napsal restaurátor Bohuslav Slánský (1900–1980). Podotkl, že se o rozvoj restaurátorství jako velmi mladé vědní disciplíny zasloužil především rozvoj moderních přírodních a technických věd společně s historickým poznáním. Toto poznání také dopomohlo k založení restaurátorské školy na pražské AVU. Připomněl, že V. Kramář vždy při restaurátorských zásazích požadoval, aby se dodržoval princip respektování a zachování původnosti opravovaného díla. Tím potvrdil, že má restaurátorství v galerii nesoucí jméno dr. Kramáře své místo. V duchu zmíněných zásad Vincenc Kramář také jako ředitel Obrazárny vlasteneckých přátel umění vedl restaurátorské práce na mnoha dílech z jejích sbírek. Byl to také on, kdo jako první nechal na obrazech mistra Theodorika experimentálně vyzkoušet retušování pomocí lokálních a neutrálních tónů, přičemž se upustilo od dokomponování ztracených částí.⁵⁹⁵

Vystaveno bylo celkem čtyřicet děl od mnoha významných českých restaurátorů. Například Mojžíř Hamsík předvedl, jak obnovoval analýzu rukopisu Rembrandtova zlomku *Zvěstování*

⁵⁹⁴ RACEK 1972.

⁵⁹⁵ SLÁNSKÝ 1965.

Panně Marii. Bohuslav a Marie Slánští ukázali restaurovaná díla Mistra Theodorika. Byla tu však nejen středověká díla, ale např. také Kupkova *Varianta na vanoucí moře* z roku 1925.⁵⁹⁶

Obsáhlou recenzi výstavy napsal do Rudého práva Adolf Hoffmeister. Přehlídku nazval jedinečnou senzací tohoto výstavního roku. Doporučil, aby výstava získala větší podporu médií a dostalo se jí větší propagace v tuzemsku i v zahraničí. To aby bylo zřejmé, jak výbornou restaurátorskou školu podle jeho mínění Československo mělo a jakou péči věnoval socialistický stát svým památkám.⁵⁹⁷

Malíři a sochaři Prahy 6, 21. 11. 1965 – 31. 12. 1965

Jak už jsem zmínil, jedním z důvodů pro založení Galerie Vincence Kramáře v pražských Dejvicích byla prezentace děl malířů a sochařů Prahy 6. Potvrdila to i výstava na konci roku 1965, na níž byla k vidění stovka děl autorů aktuálně žijících či tvořících v tomto pražském obvodě. Vystavovali zde například Jan Bauch (1898–1995), Alois Sopr (1913–1993), hlavní komisař galerie František Doležal (1910–1989), Karel Franta (1928–2017), Luděk Tichý (1925), Willy Nowak (1886–1977) a Vincenc Beneš (1883–1979). Výstava tak spojila zcela rozdílné autory, kteří měli společné pouze bydliště. Tomu odpovídala i nejednotnost představených děl. Některá z nich však byla velmi hodnotná, třeba *Zátiší s maskou* Jana Baucha nebo olejomalba *Srpnová etuda* od Františka Doležala.⁵⁹⁸ Některí autoři se později dočkali samostatných výstav ve stejné galerii, jako například Alois Sopr, František Doležal či Luděk Tichý – ten dokonce několikrát. Podobnými výstavami, jejichž jediným pojítkem bylo bydliště autora v Praze 6, byly Grafika a plakát v únoru 1966 a výstava užitého umění uspořádaná pod názvem Umění a byt v roce 1968.

Domnívám se, že se jednalo o záměr, aby galerie i přes nižší úroveň takové výstavy naplnila jeden ze svých cílů, tedy věnovat se místním současným umělcům. Je na místě si připomenout, že galerie byla místní pobočkou Svazu československých výtvarných umělců v Praze 6. A ta byla ve spolupráci s Českým fondem výtvarných umění založena ve snaze vybudovat v této okrajové části Prahy kvalitní galerii a místo, kde by se mohli scházet pracovníci různých tvůrčích oborů. Tento důvod pro pořádání výstavy však zřejmě nebral v potaz autor recenze

⁵⁹⁶ Údaje převzaty ze seznamu vystavených restaurovaných uměleckých děl z katalogu výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze.

⁵⁹⁷ HOFFMEISTER 1965, 1.

⁵⁹⁸ FORMÁNEK 1965.

v deníku Lidová demokracie, ve které napsal: „Soubor svou kvalitou a přitažlivostí se vymyká tomu, co jsme dosud ve většině případů na výstavách poboček viděli...”⁵⁹⁹

Grafika, plakát, 20. 2. 1966 – 20. 3. 1966

Jedenáctou výstavou v pořadí byla přehlídka grafiky a plakátu umělců žijících v Praze 6. Byla vlastně doplňkem k té předešlé, zaměřené pouze na olejomalby. Tentokrát byla k vidění grafická díla a plakáty Aleny Novotné-Gutfreundové (1921–2003), Jiřího Rathouského (1924–2003), Vladimíra Rocmana (1923–2016), Pavla Sukdoláka (1925) a dalších. Řada zúčastněných autorů pocházela z okruhu Galerie Vincence Kramáře, např. Novotná-Gutfreundová, Rocman či Rathouský.⁶⁰⁰ Výstava byla nenápadná, ale přesto vzbudila pozitivní ohlas kritiky. Psaly o ní všechny české deníky, také časopis Československý architekt ze dne 15. 4. 1966 vyzdvihl povedenou instalaci arch. Vaculíka a Vladimíra Rocmana na neutrálních černých rastroch a černých drátěných sítích.

Profily, 4. 12. 1966 – 1. 1. 1967

Herec Václav Voska uvedl začátkem prosince 1966 do Galerie Vincence Kramáře literárně-výtvarnou skupinu Profily, do které také patřil jako její člen. Tato přehlídka svým charakterem připomínala výstavy děl umělců sdružených v místní pobočce SČVU v Praze 6. Vystavovali zde například sochaři blízcí galerii – Luděk Tichý (1925) a Ludmila Vojířová (1919–2014), malíř Oldřich Holub (1924) a další.⁶⁰¹

Mezi ostatními byly vyzdvíženy práce Ludka Tichého a Ludmily Vojířové pro jejich bezprostřednost a intenzitu.⁶⁰²

Druhou přehlídku děl této literárně-výtvarné skupiny galerie uspořádala v roce 1970. Místo úvodního slova byla v katalogu uvedena báseň Ivo Fischera s názvem Písnička o barevném

⁵⁹⁹ Informace čerpána z osobních poznámek Františka Doležala. Otištěno v Lidové demokracii dne 4. 12. 1965 pod zkratkou žk.

⁶⁰⁰ DVOŘÁK 1965.

⁶⁰¹ Informace převzaty z Katalogu literárně výtvarné skupiny Profily z výstavy v Galerie Vincence Kramáře v Praze, konané od 4. 12. 1966–31. 12. 1966.

⁶⁰² RM 1967, 4–5.

světě. Vystavena byla tentokrát díla skláře Benjamina Hejlka, malíře Oldřicha Holuba, grafika Karla Knöchla a malíře Františka Turka.⁶⁰³

Ilustrace, 3. 3. 1968 – 24. 3. 1968

Na následující výstavě dala galerie tentokrát prostor ilustrační tvorbě, a to hned dvacet šest umělců. Opět mezi nimi byli i výtvarníci spjatí s touto výstavní síní, jako například malíř, grafik a typograf galerie Vladimír Rocman nebo Alena Novotná-Gutfreundová. Ze známějších ilustrátorů tu byli zastoupeni Zdeněk Seydl, Pavel Sukdolák, František Hudeček, ale například též herec Josef Hlinomaz. Předmluvu do katalogu napsal Jan Baleka, který výstavu zároveň připravil jako kurátor.⁶⁰⁴

Tvůrčí kolektiv Index, 30. 6. 1968 – 11. 8. 1968

Tvůrčí skupina Index vystavovala v galerii práce svých členů v červnu roku 1968. Index bylo otevřené seskupení malířů a sochařů, kteří usilovali o tvorbu zbavenou konvencí a závislostí na úvodníkových heslech, odborné a módní reklamě, zbavenou propagačních a jiných zřetelů. Jinými slovy, na tehdejší dobu to byla alternativní výtvarná skupina vybočující z průměru jiných výtvarných organizací. Ve skupině se sešly zajímavé osobnosti. Na jedné straně zasloužilý umělec Alois Sopr, na druhé František Hudeček či Milan Grygar. K nim se přidali hlavně umělci tvořící na území Prahy 6 – Jaroslav Bobek, Pavel Laška a Stanislav Čáp. Příležitost k prezentaci svých děl však dostali i předseda výstavní komise František Doležal a jeho tajemník Antonín Kulda. V katalogu chybí předmluva. Místo ní je zde uveden pouze obecně formulovaný program výstavy v pěti bodech. Jedním z nich například bylo, že si kolektiv nečiní nárok na společné názory.⁶⁰⁵ Libuše Brožková v recenzi ve *Výtvarné práci* vyzvedla dílo J. Klimeše a L. Tichého.⁶⁰⁶

⁶⁰³ Informace převzaty z katalogu literárně výtvarné skupiny *Profily* z výstavy v Galerie Vincence Kramáře v Praze, konané od 26. 2. 1970–22. 3. 1970.

⁶⁰⁴ BALEKA 1968.

⁶⁰⁵ DOLEŽAL 1968.

⁶⁰⁶ BROŽKOVÁ 1968, 4.

Grafika tvůrčí skupiny Grafis, 20. 2. 1969 – 18. 3. 1969

Již poněkolkáté využila prostor galerie místní pobočka Svazu čs. výtvarných umělců tvořících na území Prahy 6. Tentokrát se dostalo ke slovu jejích patnáct členů, kteří se věnovali grafice. Do katalogu komisař výstavy František Dvořák napsal: „Nevzniká žádný nový soupeřící celek s ostatními sdruženími grafiků, ale jde spíše o seskupení stavovské v rámci jedné „půdorysné“ oblasti současného uměleckého dění.“⁶⁰⁷ Zajímavostí je, že ačkoliv měla tato tvůrčí skupina regionální charakter, na první společné výstavě se sešla dva roky předtím v Paříži. Ve skupině byli sdružení např. Sukdolák, Bláha, Hořánek, Rocman, Kučerová, Švengsbír, Šerých nebo Toroň. Vystavoval zde i Vladimír Rocman cyklus suchých jehel nazvaný *Křížovatky*, jímž reagoval na společenský a politický stav v zemi. Když pak nastoupila normalizace, cyklus nadlouho zmizel v archivu autora.

Slova Františka Dvořáka o pouhé „půdorysné oblasti“ bez společných proklamací podpořila také recenze ve Svobodném slově. „Ač nepracují v duchu nějaké společné proklamace, působí jejich výstava harmonicky. Každý z tvůrců představuje už vyhraněnou individualitu, takže celek nabízí pohled na nejrůznější tendence současné grafiky.“⁶⁰⁸

7.6.2 Výstavy současného užitého umění

Výstavy užitého umění byly v 60. letech v pražském kulturním prostředí divácky velmi populární. Nebylo totiž mnoho příležitostí, jak porovnat designové návrhy užitého výstavního umění s běžně nabízenou sériovou produkcí socialistického nábytkářství a sklářství či jiných oborů z oblasti užitkových předmětů.

V Galerii Vincence Kramáře se uskutečnily pouze tři takové výstavy. Všechny se týkaly prací užitého charakteru od umělců žijících na území Prahy 6.

Domov a vkus, 22. 11. 1964 – 31. 12. 1964

Výstava Domov a vkus z konce roku 1964 byla v pořadí hned druhou expozicí vůbec, která se v Galerii Vincence Kramáře uskutečnila, bez ohledu na téma. K výstavě není dostupný katalog,

⁶⁰⁷ DVOŘÁK 1969d.

⁶⁰⁸ KR 1969.

existuje pouze pozvánka na vernisáž.⁶⁰⁹ Výstava zřejmě nevzbudila na veřejnosti žádný větší ohlas. Nepodařilo se mi k výstavě dohledat žádnou relevantní zmínku či recenzi.

Umění a byt, 19. 11. 1967 – 5. 1. 1968

Výstava s názvem Umění a byt, která následovala po přehlídce díla Jiřího Ščerbakova, volně navázala na výstavu užitého umění Domov a vkus z roku 1964. Návštěvníci si mohli prohlédnout přes stovku prací užitého charakteru, opět od umělců z regionu Prahy 6. Byly to třeba práce ze skla, keramiky či různých druhů textilií, součástí byl také nábytek. Vystaveny byly práce sochaře Jana Kutálka (1917–1987), nábytek Antonína Kropáčka (1910), gobelíny Rosy Servítové (1916–1990) atd. Autorka předmluvy Melniková-Papoušková vyzdvihla hlavně účelnost vystavených předmětů spojenou se základními estetickými požadavky soudobého člověka.⁶¹⁰

Pochvalně se o výstavě Umění a byt vyjádřila například Jana Hoffmeisterová. V Mladé frontě vyzdvihla její vysokou uměleckou úroveň a předpověděla hojnou diváckou účast.⁶¹¹

Ludvika Smrčková, 26. 3. 1970 – 26. 4. 1970

Následnou výstavu užitého umění galerie věnovala speciálně sklářské výrobě, kterou zastupovala jedna z nejlepších českých sklářských výtvarných umělkyní Ludvika Smrčková (1903–1991). Tato autorka vystavila své unikátní práce, které připravovala pro řadu sklářských podniků, počínajíc Sklárnou Moser či Sklárnou Bohemia Poděbrady a konče Sklárnami Inwald Teplice. Představila výrobky z hutního skla a olovnatého křišťálu. Zajímavé byly také předměty navržené pro Pražský hrad a banketový soubor pro interhotel Jalta.⁶¹² Výstava bilancovala práci autorky za poslední desetiletí, kterou měla veřejnost možnost vidět takto vcelku poprvé. Adlerová pokládala práci Smrčkové za nesmírně poctivou a přirozenou. Jako hlavní práci Smrčkové vyzdvihla sklo navrhované pro aranžování květin.⁶¹³

⁶⁰⁹ Pozvánka na výstavu Domov a vkus byla o velikosti 105x300 mm a byla přeložena. Na pozvánce byly údaje k datu zahájení a místu výstavy.

⁶¹⁰ MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ 1967.

⁶¹¹ HOFFMEISTROVÁ 1967.

⁶¹² ADLEROVÁ 1970b.

⁶¹³ ADLEROVÁ 1970c, 5.

7.7 Shrnutí činnosti Galerie Vincence Kramáře v Praze

Galerie Vincence Kramáře rozvinula ve své době odvážný a unikátní výstavní program a stala se známou výstavní síní s mezinárodním renomé. Převažující náplní výstavního programu galerie bylo moderní české umění 20. a 30. let., kubismus a surrealismus. Galerie se zaměřila také na umělecké osobnosti, které z různých důvodů nesměly vystavovat či nevystavovaly po roce 1948.⁶¹⁴

V letech 1964–1971 byl František Doležal hlavním komisařem galerie a předsedou její výstavní komise. Tato komise po celou dobu konání výstav pracovala téměř v nezměněném složení: Alena Novotná-Gutfreundová, Antonín Kulda, Vladimír Rocman, Luděk Tichý a arch. Jaroslav Vaculík. Na činnosti komise se v menší míře spolupodíleli také Václav Formánek a Hana Volavková. Autorem grafického zpracování katalogů, plakátů a pozvánek byl Vladimír Rocman, který instaloval výstavy a navrhl i logo galerie. Pomáhali mu František Doležal, Luděk Tichý, arch. Jaroslav Vaculík a další kurátoři. Texty do katalogů výstav psali různí komisaři výstav, například Čestmír Berka, František Dvořák, Eva Petrová, Olga Pujmanová, Ludmila Vachtová a mnozí další.

Členové galerie si dali za cíl naplňovat tři základní výstavní okruhy. Galerie se měla zaměřit na výstavy retrospektivní, zahraniční a na současné umění. Všechny cíle se jim postupně dařilo naplnit. Mezinárodní část výstavního programu splnili například výstavami Marca Chagalla, Le Corbusiera, Marty Pan, Pabla Picassa nebo Odilona Redona. Retrospektivní výstavy zde měli například Bohumil Kubišta, Václav Špála a František Tichý. Z dobové scény se v galerii vystřídalo mnoho uměleckých skupin, namátkou restaurátorská skupina R 64, Grafis, Profily. Představila se i řada současných umělců, jako Doležal, Gross nebo Hák. Tím se galerii dařilo naplňovat program, který si její členové určili při založení, a tím bylo oživovat staré pokrokové tradice, udržovat kontakt s progresivními proudy zahraničního umění a umožnit výstavy všem, včetně mladých současných umělců.

Galerie zahájila provoz vernisáží a výstavou děl Pabla Picassa, George Braqua, André Deraina, Bohumila Kubišty a Emily Filly ze sbírky Vincence Kramáře. Navštívil ji mimo jiné i pařížský galerista a sběratel obrazů Daniel-Henry Kahnweiler, který se do Prahy vrátil i o rok později, v souvislosti s výstavou Picassovy grafiky. František Doležal dále spolupracoval s

⁶¹⁴ ŠTOGROVÁ-DOLEŽALOVÁ 2012.

Kahnweilerovou galerií Louise Leirisové. Doležal se orientoval právě tímto směrem, tedy k prezentaci postimpresionismu, kubismu a takzvané „pařížské školy“. Pražané se díky tomu mohli poprvé setkat s díly osobností světového výtvarného umění, jako byli Pablo Picasso, Marc Chagall, Le Corbusier, Georges Rouault, nebo Odilon Redon.

V českém prostředí galerie vyhledávala hlavně tvorbu již nežijících osobností. Ale zaměřovala se i na současné moderní umělce. Pokud jde o klasiky, samostatné výstavy zde měli třeba Emil Filla, Václav Špála, Bohumil Kubišta, František Tichý či Karel Teige.

Během osmi let činnosti se v galerii uskutečnilo přes sedmdesát expozic, z toho dvacet čtyři zahraničních. Kromě výstav však galerie sloužila také jako místo, kde se umělci setkávali s občany Prahy 6. A jako kulturní centrum, v němž se konaly koncerty, přednášky, diskuse a další akce s účastí umělců. V roce 1968 galerie získala Cenu Národního výboru hlavního města Prahy za kulturní přínos a za snahu o přibližování výtvarného umění nejširším vrstvám obyvatelstva. A mělo to opravdu opodstatnění. Galerie svou výstavní i cenovou politikou umožňovala širokým vrstvám, aby se seznamovaly se současným kulturním děním. Pro děti do patnácti let byl vstup zdarma a mohly si v prostorách galerie malovat a kreslit. Učitelé výtvarné výchovy dostávali slevové legitimace.

Jedním z úkolů galerie, který si při svém vzniku vytyčila, byla i prezentace umělců žijících nebo tvořících v Praze 6 či s regionem jinak spojených. Jednalo se o umělce, kteří byli organizováni v místní pobočce Svazu. V kurátorské práci galerie byl tedy trvale preferován jakýsi teritoriální, regionální aspekt. Je to unikum, se kterým jsem se u ostatních zpracovávaných galerií nesetkal. František Doležal jako hlavní komisař a předseda výstavní komise tento princip důsledně dodržoval, například u výstavy s názvem Malíři a sochaři Prahy 6 v roce 1965 nebo výstavy s názvem Grafika, plakát z roku 1966. U skupinových výstav se to týkalo vystoupení skupiny Profily na přelomu roku 1966 a 1967 a skupiny Grafis z roku 1969. Pokud jde o samostatné výstavy umělců žijících na území Prahy 6, tak příležitost dostali například Brýdlová, Čáp, Doležal, Hudeček, Kulda, Laška, Tichý, Vojířová. Někteří z umělců i opakovaně.

Rok 1969, kdy se konal III. sjezd Svazu československých výtvarných umělců, přinesl změny k horšímu. Ty postihly i Galerii Vincence Kramáře. V souladu se závěry Sjezdu se postupně vyměňovali lidé ve vedení jednotlivých galerií, některé galerie musely ukončit činnost. Galerie Vincence Kramáře musela kvůli „normalizaci“ politického a kulturního života po roce 1971

odstoupit od svých plánů na uskutečnění dalších mezinárodních výstav, například děl sochaře Osipa Zadkina. Dosavadní výstavní komise byla zrušena a její místa obsadili jiní lidé.

Činnost galerie pod novým vedením pokračovala i po roce 1972, ale svému původnímu programovému cíli se výrazně vzdalovala. V roce 1989 se pak František Doležal snažil o obnovení původního záměru a programu galerie. Ale uskutečnila se jen výstava jeho vlastních děl, která byla vlastně již výstavou posmrtnou. V galerii se vystavovalo pod novým vedením až do roku 1992, pak byla definitivně zrušena.

8. Závěr

Cílem této disertační práce bylo zdokumentovat a prezentovat výstavní koncepce nových nebo staronových galerií a výstavních síní sdružených ve Svazu československých výtvarných umělců v Praze v letech 1964–1969. Dílčím cílem bylo nalézt a objasnit stěžejní právní, politické a kulturní události, na jejichž pozadí se tento výstavní umělecký život odvíjel.

Podarilo se mi pomocí rozličných metodologických přístupů pořídit soupis výstavních aktivit zpracovávaných galerií a evidenci jejich činnosti a provozu, kurátorského směřování i dobových ohlasů.

V 1. kapitole, která má spíše teoreticko-metodologický charakter, jsem se věnoval společensko-politickým předpokladům vzniku „menších“ galerií Svazu československých výtvarných umělců a historii vzniku Svazu. Na základě archivních pramenů, které jsem vyhledal v Národním archivu a v Archivu Národní galerie, jsem stanovil přesný termín založení Svazu. Současně jsem si všímal i jiných politických, právních a kulturních událostí, které jsou rovněž považovány za datum založení Svazu. Popsal jsem také různé svazové události, jakými byly například 1. a 2. zakládající celostátní konference delegátů Svazu československých výtvarných umělců v roce 1950–1952, ustavující konference Svazu v roce 1956 a následně I. až III. sjezd Svazu československých výtvarných umělců, které naznačují těsné vazby mezi Svazem a vládou Komunistickou stranou Československa. Svaz československých výtvarných umělců byl od svého založení součástí systému Národní fronty Čechů a Slováků, který zahrnoval politické strany a společenské organizace, které prosazovaly vůli KSČ. Svaz jako součást tohoto totalitárního systému, v těsné vazbě na politiku KSČ, plnil své úkoly vyplývající ze stanov a stranických direktiv. Z výše uvedeného textu je však zřejmé, že Svaz tento úkol ve sledovaném období 60. let nenaplňoval důsledně a společně s dalšími uměleckými svazy vytvářel podmínky pro celkové uvolnění.

Ve 2. kapitole jsem nastínil chronologický popis činnosti Svazu československých výtvarných umělců v letech 1966 až 1972 a zabýval jsem se předpoklady, které vytvořily právní a společenský rámec, ze kterého vyvstala postupná možnost zakládání volných uskupení umělců. V této době totiž mírně ochabovala pozornost a vliv Komunistické strany Československa a její direktivní a nekompromisní způsob řízení společnosti, včetně kulturní politiky státu a přestávala být převodovou pákou politické vůle Komunistické strany Sovětského svazu. Z této části disertační práce je patrné, jak moderní české umění 60. let vyrůstalo z reálných možností daných politickými direktivami konce 50. let, které lze definovat jako soubor právních a

politických norem, které ideologicky i fakticky ovlivňovaly práci v kulturních institucích, včetně Svazu, a současně ovlivňovaly práci a umělecký vývoj jednotlivých umělců. Přes určité zpoždění, ke kterému v Československu došlo, právě díky poválečnému ideologickému tlaku komunistické strany, je možné konstatovat, že již po roce 1956, když mohly vznikat tvůrčí umělecké skupiny, došlo k renesanci české výtvarné kulturní scény, podpořené mezinárodním úspěchem českého umění na Expo 58 v Bruselu.

Ve druhém okruhu disertační práce, který je orámován kapitolami 4 až 7 a který považuji za stěžejní, jsem analyticky zmapoval profilaci výstavní činnosti Galerie Václava Špály, Galerie Nová Sín, Galerie na Karlově náměstí a Galerie Vincence Kramáře a zároveň se věnoval řešení otázky, jaké místo a postavení zaujímaly jednotlivé galerie mezi ostatními pražskými galeriemi ve sledovaném období, jak se vzájemně odlišovaly a v čem se doplňovaly. Uvnitř těchto čtyř galerií jsem se zabýval významnými osobnostmi galerie a především soupisem a stručnou charakteristikou 217 konkrétních výstav, které jsem rozdělil na výstavy zahraničního umění, tematické, konfrontační, retrospektivní a výstavy současného umění v chronologickém sledu. K jednotlivým výstavám jsem dohledal z katalogů výstav, úvodních slov, pozvánek na vernisáže, dopisů a recenzí v odborném i denním tisku maximum relevantních informací.

Specifické zaměření programových koncepcí jednotlivých galerií přinášelo pražskému kulturnímu životu bohatost uměleckých projevů. Kolem vedoucích postav jednotlivých síní se začaly shromažďovat různé umělecké osobnosti, které přinášely rozdílný pohled na současné umění. Jednou z postav byl i hlavní komisař galerie, který měl velký vliv na výstavní koncepcí té které pražské galerie. Zjednodušeně se dá říci, že jednotlivé odlišnosti výstavních koncepcí galerií, výběry vystavených umělců souvisely s různorodými zkušenostmi a názory jednotlivých komisařů. Výstavní programy komisařů jednotlivých síní nepůsobily jen ve vztahu k vlastní galerii, ale také spoluvytvářely samotné umělecké milieu 60. let. V Galerii Vincence Kramáře pomáhal toto pražské umělecké prostředí vyvářet František Doležal s komisařkami a komisaři dalších pražských výstavních síní, kterými byli Ludmila Vachtová, Eva Petrová, Jindřich Chalupecký nebo Alois Vítík. S odstupem času je zřejmé, že velký vliv na výstavní činnost měly i další výrazné osobnosti spolupracující s tou kterou galerií. Byli to především tajemníci hlavního komisaře, členové výstavní komise a v neposlední řadě i grafici, kteří vytvářeli katalogy, plakáty a pozvánky na výstavy. Pro Galerii Vincence Kramáře od jejího založení do roku 1971 pracoval jako grafik Vladimír Rocman. Vytvořil logo galerie, zavedl jednotící formát katalogů a pozvánek při zachování umělecké autonomie, což velmi přispělo k nezaměnitelnosti grafické prezentace této síně. Tutéž klíčovou úlohu bezesbýtku naplňovali

Jiří Balcar či Zbyněk Sekal, grafici Galerie Václava Špály, a Jan Kotík z Galerie na Karlově náměstí.

Cílem této práce nebylo jen zmapování nástupu uměleckých skupin a výrazných uměleckých individualit mladší, střední i starší generace, ale také rekonstruování podmínek výstavního života Prahy druhé poloviny 60. let 20. století. To vše bylo nutné přiblížit na pozadí politických, kulturních a sociálních událostí. Marie Klimešová v katalogu výstavy Ohniska znovuzrození v roce 1994 výstižně uvedla: „Osudy českého moderního umění jsou dějinami stálého přerušování a těžkých návratů do současnosti, jsou dějinami iluzí a silných citů, velkých osobních investic a skromných výsledků. Jsou to ale i naše osudy, je třeba je znát a je třeba se s nimi vyrovnat.“⁶¹⁵

Šedesátá léta zastávají ve vývoji českého výtvarného umění druhé poloviny 20. století dominantní roli. Vedle sebe důstojně stály a obstály různé umělecké tendence, směry a experimenty, které měly jedno společné – vymezit se proti předešlému směřování a stát se svobodným uměleckým výrazem doby. Do českého kulturního prostředí začínaly stále častěji přicházet impulsy ze zahraničí, které pomáhaly formovat umělecký názor českých výtvarníků, případně je utvrzovat ve správnosti vytyčené cesty.

Ve sledovaném období zprostředkovávaly výstavy živěji umělecký zážitek nebo se stávaly zážitkem samy o sobě. „Vystavování vydává svědectví o časech, kdy se umění může svobodně rozvíjet a prezentovat, ale i o době omezování, regulace, posléze i zákazů. Sled výstav dokládá proměny času.“⁶¹⁶

Myslím, že se v dnešní době trochu zapomíná na významný přínos pražských galerií druhé poloviny 60. let minulého století českému výtvarnému umění a výstavnictví. Tomu nasvědčuje i absence monografické literatury. Galerie jsou spíše chápány jako neoddělitelná součást uměleckých aktivit významných uměleckých osobností té doby. Pokusil jsem se tuto plodnou a úspěšnou dobu pražského výstavnictví svojí prací připomenout a doufám, že se mé poznatky stanou vkladem pro další badatele v této oblasti.

⁶¹⁵ JUDLOVÁ 1994, 9.

⁶¹⁶ PETROVÁ 2009, 9.

9. Seznam použité literatury a pramenů

- AC 1964 — AC: bez názvu. In: Rudé právo 45, č. 268, 1964, 4
- ADLEROVÁ 1970a — Alena ADLEROVÁ (rec.): Sklo Ludviky Smrčkové. In: Výtvarná práce č. 7, 1970, 4
- ADLEROVÁ 1970b — Alena ADLEROVÁ: Ludvika Smrčková: Sklo. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 26. 3. 1970–26. 4. 1970. Praha 1970
- ADLEROVÁ 1970c — Alena ADLEROVÁ (rec.): Půl století práce se sklem. In: Výtvarná práce č. 8, 1970, 5
- ANČÍK 1971 — Zdeno ANČÍK: Avantgarda Trnu. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 10. 1. 1971–14. 2. 1971. Praha 1971
- B. 1968 — B. (rec.): Přehled výstav. Jiří Trnka. In: Výtvarná práce XVI, č. 25–26, 1968, 5
- B. 1969 — B. (rec.): Václav Špála. In: Zemědělské noviny, 4. 2. 1969
- B. M. 1967 — B. M. (rec.): Přehled výstav. In: Výtvarná práce XV, č. 4, 1967, 4
- B. M. 1970a — B. M. (rec.): Z pražských výstav. In: Výtvarná práce č. 15, 1970, 4
- B. M. 1970b — B. M. (rec.): Fárova rekapitulace. In: Výtvarná práce č. 1, 1970, 4
- BALEKA 1968 — Jan BALEKA: Ilustrace. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 25. 2. 1968–24. 3. 1968. Praha 1968
- BALEKA 1967 — Jan BALEKA: Ščerbakov. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 22. 10. 1967–19. 11. 1967. Praha 1967
- BALEKA 1970 — Jan BALEKA: Artchemo. In: Kulturní měsíčník Texty č. 1, 1970, 23–29
- BALEKA 1970a — Jan BALEKA: Etapa 70. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, červen 1970. Praha 1970
- BALEKA 2008 — JAN BALEKA: Sen máchovské vzpoury. In: Jarmila ŠTOGROVÁ (ed.): Malířovy dopisy. Praha 2008, 207–233*
- BARAN 2009 — Ludvík BARAN (ed.): Vladimír Rocman. Ilustrace-kresby-obrazy-grafika-vystřihovánky. Nové Město nad Metují 2009*
- BEGIČ 1971 — Azra BEGIČ: Současné umění Bosny a Hercegoviny. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 14. 9. 1971–17. 10. 1971. Praha 1971
- BERKA 1967 — Čestmír BERKA: Dalibor Matouš. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, 22. 6. 1967–30. 7. 1967. Praha 1967

- BERKA 1968 — Čestmír BERKA: Filla. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 7. 1. 1968–18. 2. 1968. Praha 1968
- BERKA 1969a — Čestmír BERKA: Obrazy, kresby a grafiky Václava Špály z let 1911–1923. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 9. 1. 1969–16. 2. 1969. Praha 1969
- BERKA 1969b — Čestmír BERKA: Český kubismus. K pátému výročí trvání galerie. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 21. 9. 1969–2. 11. 1969. Praha 1969
- BINAROVÁ 2016 — Alena BINAROVÁ: Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1972: oficiální výtvarná tvorba v proměnách komunistického režimu (disertační práce na Univerzitě Palackého v Olomouci). Olomouc 2016*
- BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ 2000 — Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ (ed.): Julius Mařák a jeho žáci. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, 19. 10. 1999–30. 1. 2000. Praha 2000*
- BOHMANNOVÁ 1966 — Andrea BOHMANNOVÁ (rec.): Sklo. In: Výtvarná práce XIV, č. 26, 1966, 4
- BOŠTÍK 1968 — Václav BOŠTÍK: Václav Boštík. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, leden 1968. Praha 1968
- BROŽKOVÁ 1968 — Libuše BROŽKOVÁ (rec.): Přehled výstav. Antonín Málek. In: Výtvarná práce XVI, č. 9, 1968, 5
- BURDA 1969 — Vladimír BURDA (rec.): Výstavy. Někde něco. In: Výtvarné umění XVI, č. 8–9, 1969, 6
- BURIAN 1964 — Jiří BURIAN (rec.): D. H. Kahnweiler v Praze. In: Výtvarná práce XII, č. 21, 1964, 12
- BURIAN 1966 — Jiří BURIAN (rec.): Dozvuky Picassovy výstavy. In: Výtvarná práce XIV, č. 15, 1966, 2
- CIKLER 1964 — Jaroslav CIKLER: Úvodní text katalogu. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, leden 1964. Praha 1964
- CÍSAŘOVSKÝ 1967a — Josef CÍSAŘOVSKÝ: Stanislav Hanzík. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, srpen–září 1967. Praha 1967
- CÍSAŘOVSKÝ 1967b — Josef CÍSAŘOVSKÝ: Bohdan Kopecký. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, září–říjen 1967. Praha 1967

- CÍSAŘOVSKÝ 1968 — Josef CÍSAŘOVSKÝ: Čeněk Pražák. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, 28. 6. 1968 – 28. 7. 1968. Praha 1968
- ČIHÁKOVÁ 1967 — Vlasta ČIHÁKOVÁ (rec.): Historie jedné japonské skupiny, jejíž název Gutai znamená být konkrétní. In: Výtvarné umění č. 2, Praha 1967, 92–94
- ČIHÁKOVÁ 1968a — Vlasta ČIHÁKOVÁ (rec.): Pražské výstavy. Kamil Linhart. In: Výtvarná práce XVI, č. 2, 1968, 4
- ČIHÁKOVÁ 1968b — Vlasta ČIHÁKOVÁ: Pražské výstavy. Václav Boštík. In: Výtvarná práce XVI, č. 2, Praha 1968, 4
- ČIHÁKOVÁ 1970 — Vlasta ČIHÁKOVÁ (rec.): Artchemo 68/69. In: Výtvarná práce č. 14, 1970, 4
- DOLEŽAL 1964 — František DOLEŽAL: Picasso, Braque, Derain, Filla, Kubišta ze sbírky Vincence Kramáře. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 27. 9. 1964–15. 11. 1964. Praha 1964
- DOLEŽAL 1965 — František DOLEŽAL: Picasso. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 31. 5. 1965–31. 8. 1965. Praha 1965
- DOLEŽAL 1968a — František DOLEŽAL: Cesty jugoslávského výtvarnictví. In: Výtvarná práce XVI, č. 16–17, 1968, 14
- DOLEŽAL 1968b — František DOLEŽAL: Index. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 30. 6. 1968–4. 8. 1968. Praha 1968
- DOLEŽAL 1969a — František DOLEŽAL: Český kubismus. K pátému výročí trvání galerie. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 21. 9. 1969–2. 11. 1969. Praha 1969
- DOLEŽAL 1969b — František DOLEŽAL: Jugoslávské naivní umění. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 26. 11. 1969–6. 1. 1970. Praha 1969
- DOLEŽAL 1970a — František DOLEŽAL: Výtvarní umělci SFR Jugoslávie. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 12. 5. 1970–28. 6. 1970. Praha 1970
- DOLEŽAL 1970b — František DOLEŽAL (rec.): K soudobému chorvatskému umění v Galerii Vincence Kramáře. In: Výtvarná práce č. 12, 1970, 6
- DOLEŽAL 1980 — František DOLEŽAL: Malířovy dopisy. Praha 2008*
- DORIVAL 1970 — Bernard DORIVAL: Charles Lapique. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 4. 10. 1970–1. 11. 1970. Praha 1970
- DVOŘÁK 1965 — František DVOŘÁK: Grafika-plakát. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 20. 2. 1966–20. 3. 1966. Praha 1965

- DVOŘÁK 1968a — František DVOŘÁK (rec.): K tvorbě Rudolfa Němce a Adrieny Šimotové. In: Výtvarná práce č. 6, 1968, 5
- DVOŘÁK 1968b — František DVOŘÁK: Alois Sopr, plastika 1963–1968. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 31. 3. 1968–21. 4. 1968. Praha 1968
- DVOŘÁK 1968c — František DVOŘÁK: Kamil Lhoták, Malé obrazy 1964–1968. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 20. 3. 1968 –?. 1968. Praha 1968
- DVOŘÁK 1969a — František DVOŘÁK (rec.): Pavel Laška-Luděk Tichý. In: Výtvarná práce XVI, č. 3–4, 1969
- DVOŘÁK 1969b — František DVOŘÁK (rec.): Výstavy. Jan Smetana. In: Výtvarná práce XVI, č. 5–6, 1969, 7
- DVOŘÁK 1969c — František DVOŘÁK (rec.): Výstavy. Mira Haberernová. In: Výtvarná práce XVI, č. 3–4, 1969, 5
- DVOŘÁK 1969d — František DVOŘÁK: Grafis. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 20. 2. 1969–18. 3. 1969. Praha 1969
- DVOŘÁK 1969e — František DVOŘÁK: Stanislav Ježek. Obrazy z posledních let. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, listopad–prosinec 1969. Praha 1969
- DVOŘÁK 1970a — František DVOŘÁK: Vladimír Rocman. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 5. 11. 1970–29. 11. 1970. Praha 1970
- DVOŘÁK 1970b — František DVOŘÁK: František Tröster. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 11. 1. 1970–22. 2. 1970 Praha 1970
- DVOŘÁK 2006 — František DVOŘÁK: Můj život s uměním. Praha 2006, 179–182*
- DVOŘÁK 1967 — Jan DVOŘÁK (rec.): Galerie v Lidicích. In: Výtvarná práce XV, č. 15, 1969, 8–9
- EFFENBERGER 1966a — Vratislav EFFENBERGER: Josef Istler. Insinuace 30 monotypů. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 10. 1.–31. 1. 1966. Praha 1966
- EFFENBERGER 1966b — Vratislav EFFENBERGER: Karel Teige. Surrealistické koláže 1935–1951. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 27. 3. 1966–27. 4. 1966. Praha 1966
- ERBEN 1999 — Václav ERBEN: Vladimír Kopecký. Katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy, 25. 5. 1999–5. 9. 1999. Praha 1999, 20
- ERNEST 1965 — ERNEST: Co s Mánesem. In: Výtvarná práce XIII, č. 12, 1965, 5
- FÁROVÁ 1967 — Anna FÁROVÁ: Fotografie 7+7. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 21. 7. 1967–27. 8. 1967. Praha 1967

- FÁROVÁ 1968 — Anna FÁROVÁ: Jan Svoboda, Fotografie. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 18. 9. 1968–20. 10. 1968. Praha 1968
- FÁROVÁ 1969a — Anna FÁROVÁ: Jiří Sever. Životní dílo. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 17. 7. 1969–10. 8. 1969. Praha 1969
- FÁROVÁ 1969b — Anna FÁROVÁ: Picasso-Villers. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 26. 6. 1969–31. 8. 1969. Praha 1969
- FÁROVÁ 1971 — Anna FÁROVÁ: Miroslav Hák. Fotografie z let 1927–68. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 25. 4. 1971–30. 5. 1971. Praha 1971
- FELIX 1965 — Zdeněk FELIX (rec.): Zbyněk Sekal. In: Výtvarná práce XIII, č. 9, 1965, 7
- FELIX 1967a — Zdeněk FELIX (rec.): Přehled výstav. Písmo jako znak. In: Výtvarná práce XV, č. 8, Praha 1967, 5
- FELIX 1967b — Zdeněk FELIX: Návštěva Gutai. In: Výtvarná práce XV, č. 20, 1967, 4
- FELIX 1967c — Zdeněk FELIX: Z ateliéru Stanislava Filka. In: Výtvarné umění č. 7, Praha 1967, 350–351
- FELIX 1968 — Zdeněk FELIX: Antonín Málek, Obrazy a kresby 1964–1968. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, ?–26. 5. 1968. Praha 1968
- FIALA 1967 — Vlastimil FIALA: Žerty hravé i dravé. In: Výtvarné umění č. 6, 1967, 261–265
- FIALA 1971 — Vladimír FIALA: Dárci lidické galerii. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 26. 10. 1971–21. 11. 1971. Praha 1971
- FIALA 1964 — Vlastimil FIALA: Jaroslav Šámal, Obrazy, kresby 1961–64. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, listopad 1964. Praha 1964
- FLOSS 1966 — Karel FLOSS: Radoslav Kutra, Obrazy a kresby 1965–1966. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 5. 8. 1966–4. 9. 1966. Praha 1966, 1–6
- FORMÁNEK 1965 — Václav FORMÁNEK: Malíři a sochaři Prahy 6. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 21. 11. 1965–31. 12. 1965. Praha 1965
- FOSTER 2007 — Hal FOSTER (ed.): Umění po roce 1900. Praha 2007, 374–375*
- FRIEDL 1965 — Antonín FRIEDL: George Kars 1880–1945. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 21. 3. 1965–21. 4. 1965. Praha 1965
- FRÝD 1968 — Norbert FRÝD: Karel Trinkewitz. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 8. 4. 1966–5. 5. 1966. Praha 1966

- GASCH 1968 — Barbora GASCH: Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 1968, 6. 4. 1968–28. 4. 1968. Praha 1968
- GASSIOT-TALABOT 1966 — Gérald GASSIOT-TALABOT: La Figuration narrative. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 3. 6. 1966–26. 6. 1966. Praha 1966
- GASSIOT-TALABOT 1968 — Gérald GASSIOT-TALABOT (rec.): Soudobí francouzští malíři. In: Výtvarná práce XVI, č. 12–13, 1968, 1
- GRÖGEROVÁ/HIRŠAL 2007 — Bohumila GRÖGEROVÁ / Josef HIRŠAL: Let let. Praha 2007, 135*
- GRŮZA 1967 — Antonín GRŮZA: 5&2 Gottwaldov. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, 6. 1–29. 1. 1967. Praha 1967
- HÁJEK 1969 — Lubor HÁJEK: Jaromír Skřivánek, Obrazy z Indie. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 1969. Praha 1969
- HÁJEK 1970 — Miloslav HÁJEK: Miloslav Hájek. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, 27. 11. 1970–27. 12. 1970. Praha 1970
- HARTMANN/MRÁZ 1965 — Antonín HARTMANN / Bohumír MRÁZ: Mikuláš Medek. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, duben 1965. Praha 1965
- HARTMANN 1966a — Petr HARTMANN: Zdeněk Pešánek, Světelné plastiky. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 25. 8. 1966–18. 9. 1966. Praha, 1966
- HARTMANN 1966b — Petr HARTMANN: Kinetická tvorba Zdeňka Pešánka. In: Výtvarné umění č. 9, 1966, 424–433
- HAVEL 1969 — Václav HAVEL: Libor Fára/45-69. Stop-time. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 4. 9. 1969–15. 10. 1969. Praha 1969
- HEISSENBÜTTEL 1965 — Helmut HEISSENBÜTTEL: Reinhold Koehler, dekoláže a kontrakoláže. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 4. 11. 1965–1. 12. 1965. Praha, 1965
- HEJNA 1969 — Václav HEJNA: O sobě. In: Výtvarné umění č. 4, 1969, 185–191
- HLAVÁČEK 1964 — Luboš HLAVÁČEK: Picasso, Braque, Derain, Filla, Kubišta ze sbírky Vincence Kramáře. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 27. 9. 1964–15. 11. 1964. Praha 1964
- HLAVÁČEK 1966 — Luboš HLAVÁČEK: Václav Hejna. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, červenec–srpen 1966. Praha 1966
- HLAVÁČEK 1969 — Josef HLAVÁČEK: Josef Šimůnek, Iterace a znamení. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, leden–15. 2. 1969. Praha 1969

- HLAVÁČEK 1970 — Luboš HLAVÁČEK: Jaroslav Paur. Tělesa a prostory. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, březen 1970. Praha 1970
- HOFFMEISTER 1965 — Adolf HOFFMEISTER (rec.): Odkryté tajemství, in: Rudé právo (nedělní příloha) č. 295, 1965, 1
- HOFFMEISTER 1967 — Adolf HOFFMEISTER (rec.): Marc Chagall v Praze. In: Výtvarná práce XIV, č. 15, 1966, 7
- HOFFMEISTEROVÁ 1967 — Jana HOFFMEISTEROVÁ (rec.): Umění a byt. In: Mladá fronta, 12. 12. 1967
- HOFFMEISTEROVÁ 1970 — Jana HOFFMEISTEROVÁ: František Turek, Obrazy z poslední doby. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, září 1970. Praha 1970
- HORYNA 1969 — Mojmír HORYNA (rec.): Výstavy. Mikuláš Medek-Projektanti věží. In: Výtvarné umění XVI, č. 10–11, 1969, 6
- HOVORKOVÁ 1968 — Marie HOVORKOVÁ: České umění začátku 20. let k padesátému výročí republiky. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 24. 10. 1968–17. 11. 1968. Praha 1968
- HYLMAR 2016 — Tomáš HYLMAR: Od Bloku ke Svazu. In: Umění LXIV, č. 2, 2016, 171
- CHALUPECKÝ 1965a — Jindřich CHALUPECKÝ: Cestou necestou. František Gross/Ladislav Novák. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 5. 11. 1965–5. 12. 1965. Praha 1965
- CHALUPECKÝ 1965b — Jindřich CHALUPECKÝ: Chvíle s Václavem Tikalem. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 7. 5. 1965–30. 5. 1965. Praha 1965
- CHALUPECKÝ 1965c — Jindřich CHALUPECKÝ: Pár minut se Sekalem. In: Špálova galerie. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 2. 4. 1965–2. 5. 1965, 1965
- CHALUPECKÝ 1966d — Jindřich CHALUPECKÝ: Jiří Balcar. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 21. 10. 1966–13. 11. 1966. Praha 1966
- CHALUPECKÝ 1967a — Jindřich CHALUPECKÝ: 13 ze Slovenska. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 19. 5. 1967–13. 6. 1967. Praha 1967
- CHALUPECKÝ 1967b — Jindřich CHALUPECKÝ: 5 sochařů. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 1. 10. 1967–5. 11. 1967. Praha 1967
- CHALUPECKÝ 1967c — Jindřich CHALUPECKÝ: Eva Brýdlová. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 11. 11. 1967–10. 12. 1967. Praha 1967

- CHALUPECKÝ 1967d — Jindřich CHALUPECKÝ: František K. Foltýn. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 21. 7. 1967–22. 8. 1967. Praha 1967
- CHALUPECKÝ 1967e — Jindřich CHALUPECKÝ: Gutai, Ósaka, Japonsko. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 1. 9. 1967–1. 10. 1967. Praha 1967
- CHALUPECKÝ 1967f — Jindřich CHALUPECKÝ: 15 grafiků. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 12. 1. 1967–15. 2. 1967. Praha 1967
- CHALUPECKÝ 1968 — Jindřich CHALUPECKÝ: Západoněmecká a západoberlínská avantgarda Lidicům. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 4. 7. 1968–28. 7. 1968. Praha 1968
- CHALUPECKÝ 1969a — Jindřich CHALUPECKÝ: K čemu svaz? In: Výtvarná práce č. 3–4, 1969, 11
- CHALUPECKÝ 1969b — Jindřich CHALUPECKÝ: Marcel Duchamp. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 21. 3. 1969–20. 4. 1969. Praha 1969
- CHALUPECKÝ 1969c — Jindřich CHALUPECKÝ: Zbyněk Sekal. Skládané obrazy a sochy. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 4. 1. 1969–2. 2. 1969. Praha 1969
- CHALUPECKÝ 1970a — Jindřich CHALUPECKÝ (rec.): Vladimír Kopecký. In: Výtvarné umění č. 7, 1970, 338–341
- CHALUPECKÝ 1970b — Jindřich CHALUPECKÝ: Václav Cígler. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 17. 4. 1970–10. 5. 1970. Praha 1970
- CHALUPECKÝ 1970c — Jindřich CHALUPECKÝ (rec.): Spor o Cíglerovu výstavu. In: Výtvarná práce č. 12, 1970, 5
- CHALUPECKÝ 1990 — Jindřich CHALUPECKÝ: Na hranicích umění. Praha 1990*
- CHALUPECKÝ 1994 — Jindřich CHALUPECKÝ: Nové umění v Čechách. 1994, 23*
- JANOUŠEK 1991 — Ivo JANOUŠEK: Alois Vitík. Obrazy. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 17. 10.–17. 11. 1991. Praha 1991
- JIROUS 1969a — Ivan JIROUS: Marcel Duchamp. In: Výtvarné umění č. 5–6, 1969, 6
- JIROUS 1969b — Ivan JIROUS (rec.): Pavel Laška-Luděk Tichý. In: Výtvarná práce č. 8, 1969
- JIROUS 1970a — Ivan JIROUS (rec.): Otakar Slavík. In: Výtvarná práce č. 8, 1970, 5
- JIROUS 1970b — Ivan JIROUS: Naděžda Plíšková. Grafika-sochy 1968–1970. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 17. 4. 1970–10. 5. 1970. Praha 1970
- JIŘINCOVÁ 1968 — Ludmila JIŘINCOVÁ: Obrazy. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 8. 12. 1967–leden 1968. Praha 1968

- JUDLOVÁ 1994 — Marie JUDLOVÁ (ed.): Ohniska znovuzrození: České umění 1956–1963. Katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy, 28. 7. 1994–23. 10. 1994. Praha 1994, 9
- JW 1969 a — JW (rec.): Pařížská léta Františka Tichého. In: Lidová demokracie, 28. 5. 1969
- JW 1969b — JW (rec.): Pavel Laška- Luděk Tichý. In: Lidová demokracie, 20. 3. 1969
- JW 1970 — JW (rec.): František Tröster. In: Lidová demokracie, 17. 12. 1970
- KAHNWEILER 1964 — Daniel-Henry KAHNWEILER: Vzpomínka na dr. Vincence Kramáře. Picasso, Braque, Derain, Filla, Kubišta ze sbírky Vincence Kramáře. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 27. 9. 1964–15. 11. 1964. Praha 1964
- KAHNWEILER 1967 — Daniel-Henry KAHNWEILER: Masson, obrazy a kresby 1924–1966. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 14. 5. 1967–25. 6. 1967. Praha 1967
- KAPUSTA 2000 — Jan KAPUSTA: Miloslav Chlupáč. Náchod 2000, 191*
- KAROUS 2013 — Pavel KAROUS (ed.): Vetřelci a volavky. Praha 2013*
- KAROUŠEK 1966 — Ladislav KAROUŠEK: Ladislav Karoušek, Valerián Karoušek. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, červen 1966. Praha 1966
- KAROUŠEK 1964a — Valerián KAROUŠEK: Diskuze ke sjezdu. In: Výtvarná práce č. 4–5, 1964, 2–3
- KAROUŠEK 1964b — Valerián KAROUŠEK: Jiří Novák. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 10. 4. 1964–24. 4. 1964. Praha 1964
- KAROUŠEK 1966 — Valerián KAROUŠEK: Ladislav Karoušek, Valerián Karoušek. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, červen 1966. Praha 1966
- Katalog výstavy 1964 — [anonym]: Skupina Máj. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, květen 1964. Praha 1964
- Katalog výstavy 1965 — [anonym]: Josef Jíra. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, květen 1965. Praha 1965
- Katalog výstavy 1966 — [anonym]: Sklo. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 18. 11. 1966–11. 12. 1966. Praha 1966
- Katalog výstavy 1966 — [anonym]: Smetana Jan. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, květen 1966. Praha 1966
- Katalog výstavy 1967 — [anonym]: Mistři 20. století. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 16. 12. 1966–8. 1. 1967. Praha 1967

- Katalog výstavy 1968 — [anonym]: Karel Vaňura, Obrazy. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 1968. Praha 1968
- Katalog výstavy 1968 — [anonym]: Ladislav Čepelák, Kresby, akvatinty. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 10. 3. 1966–5. 4. 1966. Praha 1968
- Katalog výstavy 1968 — [anonym]: Ludmila Jiřincová, Obrazy. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 8. 12. 1967–leden 1968. Praha 1968
- Katalog výstavy 1968 — [anonym]: Miloslav Cicvárek. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 29. 5. 1968–30. 6. 1968. Praha 1968
- KLÁPŠTĚ 1966 — Jaroslav KLÁPŠTĚ: Obrazy-grafika. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 5. 8. 1966–4. 9. 1966. Praha 1966, 1–6
- KLIMEŠOVÁ 2005 — Marie KLIMEŠOVÁ (ed.): Alena Kučerová. Praha 2005, 125*
- KLIMEŠOVÁ 2008 — Marie KLIMEŠOVÁ: František Pacík. Praha 2008, 81*
- KLIMEŠOVÁ 2010 — Marie KLIMEŠOVÁ: Roky ve dnech. České umění 1945–1957. Praha 2010*
- KLIMEŠOVÁ 2012 — Marie KLIMEŠOVÁ: „Teď víc než umění je třeba umělce „Jindřich Chalupecký počátcích normalizace-dopisy Zbyňku Sekalovi. In: Marie RAKUŠANOVÁ (ed.): Wittlichovi (Sborník žáků k 80. narozeninám Petra Wittlicha). Praha 2012, 55
- KLIMEŠOVÁ/ROUS 2013 — Marie KLIMEŠOVÁ / Jan ROUS: Jiří Balcar. Praha 2013*
- KLIMEŠOVÁ 2015 — Marie KLIMEŠOVÁ: Zbyněk Sekal. Praha 2015, 172*
- KNAPÍK 2006 — Jiří KNAPÍK: V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956. Praha, 2006*
- KOKEŠOVÁ 2012 — Alena KOKEŠOVÁ: Druhý sjezd Svazu československých výtvarných umělců v roce 1964 a jeho vliv na liberalizaci výtvarné tvorby. In: Historica Olomucensia, sv. 42, 2012, 155–173*
- KOLÍBAL 1967 — Stanislav KOLÍBAL: Stanislav Kolíbal. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, květen–červen 1967. Praha 1967
- KONEČNÝ 1965a — Dušan KONEČNÝ: Mladí moskevští kinetisté. In: Výtvarné umění XV, č. 9, 1965, 420–429
- KONEČNÝ 1965b — Dušan KONEČNÝ: Moskevské kinetické umění. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 11. 6. 1965–9. 7. 1965. Praha 1965
- KONEČNÝ 1966 — Dušan KONEČNÝ: Krajina v díle arménských malířů. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 20. 10. 1966–7. 11. 1966. Praha 1966

- KONEČNÝ 1969 — Dušan KONEČNÝ: Stanislav Zippe, Kinetické objekty. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 13. 8. 1969–14. 9. 1969. Praha 1969
- KONEČNÝ 1980 — Dušan KONEČNÝ: Umění a doba. Praha 1980, 10*
- KONRÁD 1965 — Karel KONRÁD: Lev Šimák. Pohledy na východ. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 25. 4. 1965–24. 5. 1965. Praha 1965
- KOPECKÝ 1999 — Vladimír KOPECKÝ: Vladimír Kopecký. Katalog výstavy Galerie hlavního města Prahy, 25. 5. 1999–5. 9. 1999. Praha 1999
- KORYČÁNEK/PÁTEK 2015 — Rostislav KORYČÁNEK / Jiří PÁTEK (ed.): Jan Svoboda: Nejsem fotograf. Brno 2015, 45*
- KOTÍK 1968 — Jan KOTÍK: Svaz nemá nikdo rád. In: Výtvarná práce č. 7, 1968, 10
- KR 1966 — KR (rec.): Karel Teige. Surrealistické obrazy 1935–1951. In: Svobodné slovo, 29. 3. 1966
- KR 1969 — KR (rec.): Skupina Grafis. In: Svobodné slovo, 11. 3. 1969
- KRAMÁŘ 1946 — Vincenc KRAMÁŘ: Kulturně-politický program KSČ a výtvarné umění. Praha 1946, 41*
- KRAMÁŘ 1983 — Vincenc KRAMÁŘ: O obrazech a galeriích. Praha 1983*
- KROHA 1950–1951 — Jiří KROHA: Sovětský svaz - můj učitel, můj vzor. In: Výtvarné umění I, 1950–51, 341–343
- KŘÍŽ 1966a — Jan KŘÍŽ (rec.): Jiří Balcar. In: Výtvarná práce č. 25, 1966, 4
- KŘÍŽ 1966b — Jan KŘÍŽ (rec.): Přehled výstav. Jiří Anderle. In: Výtvarná práce XIV, č. 23, 1966, 5
- KŘÍŽ 1967 — Jan KŘÍŽ: Estetika divnosti. In: Výtvarné umění č. 1, 1967, 1–13
- KŘÍŽ 1968 — Jan KŘÍŽ: Šmidrové. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 1. 6. 1968–30. 6. 1968. Praha 1968, 1–17
- KŘÍŽ 1969 — Jan KŘÍŽ (rec.): Zbyněk Sekal. In: Výtvarná práce č. 25–26, 1969, 4
- KŘÍŽ 1970 — Jan KŘÍŽ: Karel Nepraš. Račte točit! Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 20. 3. 1970–12. 4. 1970. Praha 1970
- KUBIŠTA 1967 — František KUBIŠTA: Kubišta. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 28. 1. 1967–14. 2. 1967. Praha 1967
- KYBALOVÁ 1966 — Ludmila KYBALOVÁ: Proměna. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, 24. 11. 1966–19. 12. 1966. Praha 1966

- LAHODA 2007 — Vojtěch LAHODA Vojtěch: MÁJ 57, Trasa a obroda modernismu. In: Dějiny českého výtvarného umění VI/1 1958/2000, ŠVÁCHA Rostislav / PLATOVSKÁ Marie (ed.), Praha 2007, 79*
- LAMAČ 1966a — Miroslav LAMAČ: Daniela Vodáková Vinopalová. Katalog výstavy na Karlově náměstí v Praze, 11. 5. 1966–31. 5. 1966. Praha 1966
- LAMAČ 1966b — Miroslav LAMAČ (rec.): Aktuální tendence. In: Výtvarná práce č. 22, 1966, 1, 3
- LAMAČ 1966c — Miroslav LAMAČ (rec.): La Figuration narrative. In: Výtvarná práce č. 14, 1966, 4
- LAMAČ 1967a — Miroslav LAMAČ (rec.): Přehled výstav. Fárový hrací stoly. In: Výtvarná práce XV, č. 25, 1967, 5
- LAMAČ 1967b — Miroslav LAMAČ: Jarmila Zábranská. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, únor–březen 1967. Praha 1967
- LAMAČ 1968 — Miroslav LAMAČ: Jiří Kolář. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 1. 8. 1968–3. 9. 1968. Praha 1968
- LINHART 1965 — Lubomír LINHART: Jaromír Funke: Fotografie z let 1924–1944. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 14. 2. 1965–17. 3. 1965. Praha 1965
- MANDIARGUES 1969 — André Pieyre MANDIARGUES: Enrico Baj. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 30. 4. 1969–25. 5. 1969. Praha 1969
- MASARYKOVÁ 1966 — Anna MASARYKOVÁ: Marc Chagal. Grafické dílo 1922–1962, Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 3. 7. 1966–29. 8. 1966. Praha 1966
- MASARYKOVÁ 1967 — Anna MASARYKOVÁ: Bedřich Feuerstein–Architektura, scénické návrhy, obrazy. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 19. 9. 1967–10. 10. 1967. Praha 1967
- MAŠÍN 1966 — Jiří MAŠÍN: Giacomo Manzú. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 8. 5. 1966–20. 6. 1966. Praha 1966
- MAŠÍN 1969 — Jiří MAŠÍN: Josef Klimeš. Sochy 58/68. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, 6. 12. 1968–5. 1. 1969. Praha 1969
- MAŠÍN/ŠETLÍK 1966 — Jiří MAŠÍN / Jiří ŠETLÍK: Otto Herbert Hajek. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 8. 4. 1966–30. 4. 1966. Praha 1966, 2–7
- MAYEROVÁ 1997 — Simona MAYEROVÁ: Pražská Špálova galerie (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 1997*

- MAZZARIOL 1967 — Giuseppe MAZZARIOL: Armando Pizzinato. Katalog výstavy Galerie na Karlové náměstí v Praze, 4. 1. 1967–29. 1. 1967. Praha 1967
- MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ 1967 — Naděžda MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ: Umění a byt. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 19. 11. 1967–5. 1. 1968. Praha 1967
- MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ 1968 — Naděžda MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ: Vladimír Komárek-obrazy. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, duben–květen 1968. Praha 1968
- MICKA 2013 — Alois MICKA: Galerie Vincence Kramáře (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2013*
- MÍČKO 1966 — Miroslav MÍČKO: Aktuální tendence českého umění. Obrazy, socha, grafika. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 23. 9. 1966–16. 10. 1966. Praha 1966
- MILER 1965 — Karel MILER: Kronika výstav. In: Výtvarná práce č. 13, 1965, 6–7
- MILER 1967a — Karel MILER (rec.): Přehled výstav. 5 ve Špálově galerii. In: Výtvarná práce XV, č. 13, 1967, 5
- MILER 1967b — Karel MILER (rec.): Přehled výstav. Přehlídka jistoty. In: Výtvarná práce XV, č. 19, 1967, 5
- MILER 1967c — Karel MILER (rec.): Přehled výstav. A. Masson v Praze. In: Výtvarná práce XV, č. 12, 1967, 4.
- MILER 1967d — Karel MILER (rec.): Přehled výstav. Výtvarný lyrismus Františka Doležala. In: Výtvarná práce XV, č. 11, 1967, 5
- MILER 1970a — Karel MILER: Adriena Šimotová. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 11. 6. 1970–12. 7. 1970. Praha 1970
- MILER 1970b — Karel MILER: Otakar Slavík. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 19. 3. 1970–12. 4. 1970. Praha 1970
- MILER 1970c — Karel MILER: Miloš Ševčík. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, 29. 10. 1970–22. 11. 1970. Praha 1970
- ML 1965 — ML (rec.): Picasso. In: Literární noviny XIV, č. 25, 1965, 5
- ML 1966 — ML (rec.): Chagallova grafika. In: Literární noviny XV, č. 29, 1966
- MOJŽÍŠ 1965 — Juraj MOJŽÍŠ: IV. výstava Skupiny Mikuláša Galandu. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 2. 7. 1965–25. 7. 1965. Praha 1965

- MRÁZ 1965 — Bohumil MRÁZ (rec.): Picassova grafika v Praze. In: Výtvarná práce XIII, č. 20, 1965, 6
- MRÁZ 1967a — Bohumil MRÁZ (rec.): Přehled výstav. In: Výtvarná práce XV, č. 5, 1967, 4
- MRÁZ 1967b — Bohumír MRÁZ (rec.): Aktualizace a imaginace jako fantazijní aspekt. In: Výtvarná práce č. 10, 1967, 4
- MRÁZ 1967c — Bohumír MRÁZ: Nová prodejní výstava v Praze. In: Výtvarná práce XV, č. 10, 1967, 4
- MRÁZ 1967d — Bohumír MRÁZ: Umění jako mýtus a mýtus o umělci. In: Výtvarné umění č. 2, 1967, 53–61
- MRÁZ 1968a — Bohumír MRÁZ (rec.): Pražské výstavy. Kamil Linhart. In: Výtvarná práce XVI, č. 2, 1968, 5
- MRÁZ 1968b — Bohumír MRÁZ (rec.): Přehled pražských výstav. In: Výtvarná práce XVI, č. 12–13, 1968, 4–5
- MRÁZ 1968c — Bohumír MRÁZ (rec.): Přehled výstav. Eugeniusz Markowski. In: Výtvarná práce XVI, č. 7, 1968, 4
- MRÁZ 1969a — Bohumír MRÁZ: Ladislav Novák. Alchymáže. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 7. 2. 1969–9. 3. 1969. Praha 1969
- MRÁZ 1969b — Bohumír MRÁZ: Mikuláš Medek: Projektanti věží. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 4. 9. 1969–15. 10. 1969. Praha 1969
- MRÁZ 1970 — Bohumír MRÁZ (rec.): Výstavy. Zdeněk Palcr. In: Výtvarná práce č. 22, 1970, 4
- NEJEDLÝ 1945 — Zdeněk NEJEDLÝ: Velká manifestace českých kulturních pracovníků: In: Rudé právo č. 31, 1945, 1–2
- NERAD 1966 — Josef Lev NERAD: Jaromír Wišo. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, únor – březen 1966. Praha 1966
- NOVÁK 1965 — Luděk NOVÁK (rec.): K fenomenologii objektu. In: Výtvarná práce č. 21, 1965, 7
- NOVÁK 1967 — Luděk NOVÁK: K estetice nové figurace. In: Výtvarná práce XV. č. 25, 1967, 12
- NOVÁK 1969a — Luděk NOVÁK: Libor Fára/45-69. Stop-time. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 4. 9. 1969–15. 10. 1969. Praha 1969

- NOVÁK 1969b — Luděk NOVÁK: Vladimír Jarcovják. Obrazy – grafika. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, 23. 10–23. 11. 1969. Praha 1969
- NOVÁK/PETROVÁ 1968 — Ladislav NOVÁK / Eva PETROVÁ: Počátky generace. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 3. 5. 1968–28. 5. 1968. Praha 1968
- NOVÝ 1966 — Otakar NOVÝ (rec.): Le Corbusier. In: Kulturní tvorba č. 41, 1966, 13
- PADRTA 1964 — Jiří PADRTA: Křižovatka. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 10. 3. 1964–19. 4. 1964. Praha 1964
- PADRTA 1966a — Jiří PADRTA (rec.): Pražské výstavy. In: Výtvarná práce XIV, č. 11, 1966, 4
- PADRTA 1966b — Jiří PADRTA (rec.): Přehled výstav. Běla Kolářová. In: Výtvarná práce XIV, č. 26, 1966, 4
- PADRTA 1966c — Jiří PADRTA: Obraz a písmo. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 14. 1. 1966–6. 2. 1966. Praha 1966
- PADRTA 1966d — Jiří PADRTA: Karel Malich, plastiky, reliéfy, grafiky. Katalog výstavy Galerie na Karlové náměstí v Praze, 4. 2. 1966–27. 2. 1966. Praha 1966
- PADRTA 1967a — Jiří PADRTA (rec.): 13 ze Slovenska. In: Výtvarná práce č. 13, 1967, 4
- PADRTA 1967b — Jiří PADRTA (rec.): Přehled výstav. In: Výtvarná práce XV, č. 5, 1967, 5
- PADRTA 1967c — Jiří PADRTA: Z ateliéru Miloše Urbáska. In: Výtvarné umění č. 5, Praha 1967, 242–243
- PADRTA 1968a — Jiří PADRTA (rec.): K výstavě Jiřího Načeradského. In: Výtvarná práce č. 3, 1968, 4
- PADRTA 1968b — Jiří PADRTA (rec.): K výstavě Jozefa Jankoviče. In: Výtvarná práce č. 3, 1968, 4
- PADRTA 1968c — Jiří PADRTA: Kamil Linhart. Katalog výstavy Galerie na Karlové náměstí v Praze, 11. 1. 1968 – 11. 2. 1968. Praha 1968
- PADRTA 1969a — Jiří PADRTA: Pavel Laška: Obrazy, kresby a objekty, Luděk Tichý: Sochy. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 20. 3. 1969–13. 4. 1969. Praha 1969
- PADRTA 1969b — Jiří PADRTA: Někde něco. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 14. 8. 1969–31. 8. 1969. Praha 1969

- PADRTA 1970 — Jiří PADRTA (rec.): Třikrát Špálova galerie. In: Výtvarná práce č. 10, 1970, 5
- PETERAJOVÁ 1966 — Ludmila PETERAJOVÁ: Mira Haberernová. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 12. 8. 1966–4. 9. 1966. Praha 1966
- PETRÁNSKÝ 1968 — Ľudo PETRÁNSKÝ: Jozef Jankovič. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 19. 1. 1968–18. 2. 1968. Praha 1968
- PETRÁNSKÝ 1969 — Ľudo PETRÁNSKÝ: Mira Haberernová. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 7. 2. 1969–9. 3. 1969. Praha 1969
- PETROVÁ 1965a — Eva PETROVÁ: Neznámý František Hudeček, Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře. 10. 1. 1965–8. 2. 1965. Praha 1965
- PETROVÁ 1965b — Eva PETROVÁ: Objekt. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 27. 8. 1965–26. 9. 1965. Praha 1965
- PETROVÁ 1965c — Eva PETROVÁ: Odilon Redon: Grafické dílo. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 12. 9. 1965–10. 10. 1965. Praha 1965
- PETROVÁ 1966a — Eva PETROVÁ: Umění objektu. In: Výtvarné umění č. 6–7, 1966, 301–311
- PETROVÁ 1966b — Eva PETROVÁ: J. a K. Válovy. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze v Praze, 11. 3. 1966–3. 4. 1966. Praha 1966
- PETROVÁ 1967a — Eva PETROVÁ: Nová jména. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 4. 2. 1967–26. 2. 1967. Praha 1967
- PETROVÁ 1967b — Eva PETROVÁ: Z ateliéru Jiřího Načeradského. In: Výtvarné umění č. 2, 1967, 88–89
- PETROVÁ 1968 — Eva PETROVÁ: Rudolf Němec. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 1. 3. 1968–31. 3. 1968. Praha 1968
- PETROVÁ 1969a — Eva PETROVÁ: Karel Pauzer. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 20. 12. 1969–11. 1. 1970. Praha 1969
- PETROVÁ 1969b — Eva PETROVÁ: Nová figurace. Katalog výstavy Galerie Mánes v Praze, červenec–srpen 1969. Praha 1969
- PETROVÁ 1970a — Eva PETROVÁ: Skupina 42 dnes. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, 2. 4. 1970–3. 5. 1970. Praha 1970
- PETROVÁ 1970b — Eva PETROVÁ: František Hudeček. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 14. 5. 1970–7. 6. 1970. Praha 1970

- PETROVÁ 1970c — Eva PETROVÁ: Jiří Sopko. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, červen 1970. Praha 1970
- PETROVÁ 2009 — Eva PETROVÁ: Výstavy v čase proměn. Praha. 2009, 23–31*
- PETROVÁ/NOVÁK 1964 — Eva PETROVÁ / Luděk NOVÁK: Trasa. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, ?. 5. 1964–14. 6. 1964. Praha 1964
- POHRIBNÝ 1965a — Arsen POHRIBNÝ (rec.): Novákovy alchymáže. In: Výtvarná práce XIII, č. 22, 1965, 6–7
- POHRIBNÝ 1965b — Arsen POHRYBNÝ (rec.): Novákovy alchymáže. In: Výtvarná práce XIII, č. 26, 1965, 7
- POHRIBNÝ 1966 — Arsen POHRIBNÝ (rec.): Znaky a písmo v obrazech. In: Výtvarná práce č. 4, 1966, 4
- POHRIBNÝ 1966a — Arsen POHRIBNÝ: Proměna. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, 24. 11. 1966–19. 12. 1966. Praha 1966
- POHRIBNÝ 1968a — Arsen POHRIBNÝ (rec.): Přehled pražských výstav. Miloslav Cícvárek. In: Výtvarná práce XVI, č. 12–13, 1968, 4
- POHRIBNÝ 1968b — Arsen POHRIBNÝ (rec.): Šmidrové. In: Výtvarná práce XVI, č. 12–13, 1968, 4
- POHRIBNÝ 1968c — Arsen POHRIBNÝ: Klub konkrétistů. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 5. 7. 1968–28. 7. 1968. Praha 1968
- PONDĚLÍČEK 1965 — Ivo PONDĚLÍČEK: Andrej Bělocvětov. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, červen–července 1965. Praha 1965
- PRIMUSOVÁ 2009 — Adriana PRIMUSOVÁ: Zpět, ven a znovu zpět do výstavních síní. In: Ondřej HORÁK (ed.): Místa počínů: Historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost. Praha 2009, 45–52*
- PROCHÁZKA 1966 — Václav PROCHÁZKA: Proměna. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, 24. 11. 1966–19. 12. 1966. Praha 1966
- PROCHÁZKA 1967 — Václav PROCHÁZKA: Jiří Bradáček. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, únor–březen 1967. Praha 1967
- PROCHÁZKA 1968 — Václav PROCHÁZKA (rec.): Alois Sopr. In: Výtvarná práce XVI, 5. 5. 1968
- PROUZA 1969 — Petr PROUZA: Jindřich Kovařík, Obrazy, grafika. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 7. 5. 1969–8. 6. 1969. Praha 1969

- PRZYMUSIŃSKI 1968 — Ludwik PRZYMUSIŃSKI: Maksymilian Kasprovicz, Obrazy. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 14. 8. 1968–15. 9. 1968. Praha 1968
- R. 1965 — R.: Co budeme vystavovat. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 2. 4. 1965–2. 5. 1965. Praha 1965
- RABAN 1967 — Josef RABAN: Libor David, Obrazy, sochy. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 23. 5. 1967–18. 6. 1967. Praha 1967
- RABAN 1966 — Josef RABAN: Josef Malejovský. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, říjen 1966. Praha 1966
- RACEK 1965 — Miroslav RACEK: Picasso. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 31. 5. 1965–31. 8. 1965. Praha 1965
- RACEK 1966 — Miroslav RACEK: Karel Valter. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 9. 1. 1966–14. 2. 1966. Praha 1966
- RACEK 1967 — Miroslav RACEK: František Doležal. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 2. 4. 1967–9. 5. 1967. Praha 1967
- RACEK 1969 — Miroslav RACEK: Obrazy, kresby a objekty, Luděk Tichý: Sochy. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 20. 3. 1969–13. 4. 1969. Praha 1969
- RACEK 1970 — Miroslav RACEK: František Doležal. Obrazy z máchovského cyklu (1963-70). Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 5. 11. 1970–29. 11. 1970. Praha 1970
- RACEK 1972 — Miroslav RACEK: Luděk Tichý/Karel Valter. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 6. 1. 1972–21. 1. 1972. Praha 1972
- RATAJ 1969 — Jaroslav RATAJ: Oldřich Opř. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, 14. 8. 1969 – 14. 9. 1969. Praha 1969
- RED. 1964 — RED.: Pražské výstavy v lednu. In: Výtvarná práce XII, č. 1, 1964, 2
- REDAKCE 1970 — REDAKCE: Znovu po 22 letech. In: Výtvarná práce č. 9, 1970, 1, 5
- RESTANY 1968 — Pierre RESTANY: Naše umění očima zahraničních kritiků. In: Výtvarné umění XVIII, č. 1, 1968, 89 - 90
- REY 1969 — Jean-Dominique REY: Jean Bazaine: Obrazy a kresby. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 24. 11. 1968–5. 1. 1969. Praha 1969
- RM 1966 — RM (rec.): Profily. In: Výtvarná práce, 12. 1. 1966
- RM 1967 — RM (rec.): Profily. In: Výtvarná práce č. 1, 1967, 4-5

- RÖSSLER 1934 — Jaroslav RÖSSLER: Historie vzniku našeho domu. In: Dílo, umělecký měsíčník JUV, 1934, 30–37
- Rudé právo 1959 — [anonym]: XXI. mimořádný sjezd Komunistické strany Sovětského svazu. In: Rudé právo, Praha 1959, 37, 485
- SEDEJ 1968 — Ivan SEDEJ: Malíři, sochaři, grafici Socialistické republiky Slovenie. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 11. 8. 1968–22. 9. 1968. Praha 1968
- SEIFERTOVÁ 1967 — Hana SEIFERTOVÁ: Jan Schmid a Jaroslav Malina. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 3. 10. 1967–? Praha 1967
- SEIFERTOVÁ KORECKÁ 1967a — Hana SEIFERTOVÁ KORECKÁ: Anatolij Lvovič Kaplan, Litografie. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 6. 9. 1967–? Praha 1967
- SEIFERTOVÁ/VACHTOVÁ 1965 — Hana SEIFERTOVÁ / Ludmila VACHTOVÁ: Rakouští sochaři. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 8. 10. 1965–31. 10. 1965. Praha 1965
- SEKAL 1966 — Zbyněk SEKAL: Ralentir travaux LXV. In: Výtvarné umění č. 1, 1966, 20–23
- SEYDL 1967 — Zdenek SEYDL: Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, březen–duben 1967. Praha 1967
- SLÁNSKÝ 1965 — Bohumil SLÁNSKÝ: R 64. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 17. 10. 1965–14. 11. 1965. Praha 1965
- SLAVIČEK 2006 — Lubomír SLAVIČEK: Galerie J. R. Vilímek. In: HOROVÁ Anděla (ed.): Nová encyklopedie výtvarného umění: Dodatky. Praha 2006, 223
- SM 1964 — SM (rec.): Zeptali jsme se předsedy pobočky SČSVU v Praze 6 Františka Doležala. In: Večerní Praha X, č. 52, 1964, 4
- SOTRIFFER 1971 — Kristian SOTRIFFER: Soudobé rakouské umění. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 18. 3. 1971–18. 4. 1971. Vídeň 1971
- SPIELMANN 1964 — Petr SPIELMANN: Vladislav Vaculka. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, září–říjen 1964. Praha 1964
- SRP 2004 — Karel SRP (ed.): Adolf Hoffmeister. Praha 2004
- SŮVA 1969 — JOSEF SŮVA. Ladislav Zívř. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, červenec 1969. Praha 1969

- ŠAFRÁNEK 1969 — Miloš ŠAFRÁNEK: František Tichý: Francouzská léta 1930-5. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 22. 5. 1969–22. 6. 1969. Praha 1969
- ŠERÝCH 1966 — Jiří ŠERÝCH: Bohuslav Reynek. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 1. 7. 1966–31. 7. 1966. Praha 1966
- ŠETLÍK 1959 — Jiří ŠETLÍK: Alois Vitík. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, listopad 1959. Praha 1959
- ŠETLÍK 1964 — Jiří ŠETLÍK (rec.): Pražské výstavy v dubnu. In: Výtvarná práce XII, č. 7, 1964, 2, 9
- ŠETLÍK 1965a — Jiří ŠETLÍK: Alois Vitík. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, říjen 1965. Praha 1965
- ŠETLÍK 1965b — Jiří ŠETLÍK: Věra Janoušková. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 10. 12. 1965–8. 1. 1966. Praha 1965
- ŠETLÍK 1965c — Jiří ŠETLÍK: Jiří Smidt, Obrazy, kresby. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, leden–únor 1965. Praha 1965
- ŠETLÍK 1966 — Jiří ŠETLÍK: Rudolf Uher. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, duben 1966. Praha 1966
- ŠETLÍK 1967 — Jiří ŠETLÍK: Gross, Háek, Zívr. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 19. 2. 1967–27. 3. 1967. Praha 1967
- ŠETLÍK 1969a — Jiří ŠETLÍK: Jan Smetana. Obrazy z let 66/68. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, březen 1969. Praha 1969
- ŠETLÍK 1969b — Jiří ŠETLÍK: Jiří Trnka. Práce z let 1963–1968. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, leden–únor 1969. Praha 1969
- ŠETLÍK 1969c — Jiří ŠETLÍK: A. Klimo, V. Kraicová, R. Uher. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, únor–březen 1969. Praha 1969
- ŠETLÍK 1969d — Jiří ŠETLÍK: Martin Reiner. Sochy a kresby. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, květen 1969. Praha 1969
- ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/DUŠKOVÁ 2001 — Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ: České umění 1938–1989 / programy / kritické texty / dokumenty. Praha 2001, 10*
- ŠH 1966 — ŠH (rec.): Karel Valter. In: Kulturní tvorba č. 5, 1966, 5
- ŠH 1967 — ŠH (rec.): Přehled výstav. In: Výtvarná práce XV, č. 2, 1967, 4

- ŠMEJKAL 1965a — František ŠMEJKAL: Vladimír Boudník, Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 14. 9. 1965–20. 10. 1965. Praha 1965
- ŠMEJKAL 1965b — František ŠMEJKAL (rec.): Návrat Zdeňka Sklenáře. In: Výtvarná práce č. 15, 1965, 6
- ŠMEJKAL 1966 — František ŠMEJKAL: Frank J. Malina. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 8. 6. 1966–31. 7. 1966. Praha 1966
- ŠMEJKAL 1967 — František ŠMEJKAL: Fantasijní aspekty současného českého umění. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 20. 6. 1967–16. 7. 1967. Praha 1967, 5–9
- ŠMEJKAL 1969 — František ŠMEJKAL: Ladislav Novák. Alchymáže. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 7. 2. 1969–9. 3. 1969. Praha 1969
- ŠMÍD 1964a — Jiří ŠMÍD (rec.): Picassova premiéra. In: Rudé právo, roč. VL, č. 164, 1964, 2–3
- ŠMÍD 1964b — Jiří ŠMÍD: Před sjezdem výtvarníků. In: Výtvarné umění XIV, č. 4, 1964, 145–150
- ŠMÍD 1965 — Jiří ŠMÍD (rec.): Šimákovy pohledy na východ. In: Rudé právo, roč. 45, č. 132, 1965, 2
- ŠMÍD 1966a — Jiří ŠMÍD (rec.): Klasik moderního sochařství. In: Rudé právo, roč. 46, č. 135, 1966, 2
- ŠMÍD 1966b — Jiří ŠMÍD (rec.): Nad výstavní sezonou. In: Rudé právo, roč. 46, č. 135, 1966, 2
- ŠMÍD 1967 — Jiří ŠMÍD (rec.): Miserere Georga Rouaulta. In: Rudé právo č. 199, 1967, 5
- ŠMÍD 1970 — Jiří ŠMÍD (rec.): Výstavy předjarní. Jaroslav Paur. In: Výtvarná práce č. 7, 1970, 4
- ŠPIČÁKOVÁ 2009 — Barbora ŠPIČÁKOVÁ: Ludmila Vachtová: Galerie na Karlově náměstí, Galerie Platýz, Sochařské výstavy v Liberci (diplomová práce na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze). Praha 2009
- ŠPIČÁKOVÁ 2010 — Barbora ŠPIČÁKOVÁ: Pražské galerie 1965-70 (diplomová práce na Univerzitě Palackého v Olomouci). Olomouc 2010
- ŠTOGR 2012 — Josef ŠTOGR: Galerie Vincence Kramáře 1964–1972 (František Doležal, Vladimír Rocman). Katalog výstavy Centra současného umění DOX v Praze, 22. 3. 2012–27. 5. 2012. Třebestovice 2012

- ŠTOGROVÁ-DOLEŽALOVÁ 1998 — Jarmila ŠTOGROVÁ-DOLEŽALOVÁ: Výtvarní umělci Galerie Vincence Kramáře z let 1964–1971. Pocta Františku Doležalovi. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 2. 9. 1998–30. 9. 1998. Praha 1998
- ŠTOGROVÁ-DOLEŽALOVÁ 2012 — Jarmila ŠTOGROVÁ-DOLEŽALOVÁ: Galerie Vincence Kramáře 1964-1972 (František Doležal, Vladimír Rocman). Katalog výstavy Centra současného umění DOX v Praze, 22. 3. 2012–27. 5. 2012. Třebestovice 2012
- ŠTORCH-MARIEN 1967 — Otakar ŠTORCH-MARIEN: Kubištova výstava před osmatřiceti léty. In: Výtvarná práce XV, č. 4, 1967, 8–9
- ŠTRAUS 1965 — Tomáš ŠTRAUS: Skupina 4. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 11. 2. 1966–6. 3. 1966. Praha 1965
- ŠVANKMAJEROVÁ 1970 — Eva ŠVANKMAJEROVÁ: Eva Švankmajerová. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, květen 1970. Praha 1970
- TAUSK 1966 — Petr TAUSK: Proměna. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, 24. 11. 1966–19. 12. 1966. Praha 1966
- TEIGE 1966 — Karel TEIGE: Vývojové proměny v umění. Praha 1966, 10–11*
- TOMEŠ 1969 — Jan TOMEŠ: Jenny Hladíková, Tapiserie a grafika. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 2. 10. 1969–2. 11. 1969. Praha 1969
- VACULÍK 1966 — Jaroslav VACULÍK: Le Corbusier. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 11. 9. 1966–17. 11. 1966. Praha 1966
- VACULÍK 1968 — Ludvík VACULÍK: Prohlášení dva tisíce slov. In: Literární listy I, č. 18, 1968, 1, 3
- VACHTOVÁ 1965a — Ludmila VACHTOVÁ: Čas Zdeňka Sklenáře. In: Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 4. 6. 1965–27. 6. 1965. Praha 1965
- VACHTOVÁ 1965b — Ludmila VACHTOVÁ: Kupkovy osudy. In: Výtvarné umění XV, č. 8, 1965, 372–379
- VACHTOVÁ 1965c — Ludmila VACHTOVÁ: František Kupka, Obrazy, kresby, grafika. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 12. 5. 1965–6. 6. 1965. Praha 1965
- VACHTOVÁ 1966a — Ludmila VACHTOVÁ: Eduard Ovčáček. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 10. 3. 1966–5. 4. 1966. Praha 1966
- VACHTOVÁ 1966b — Ludmila VACHTOVÁ: Hugo Demartini. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 1. prosince 1966–1. ledna 1967. Praha 1966
- VACHTOVÁ 1966c — Ludmila VACHTOVÁ: Jiří Anderle, Grafické cykly. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, 6. 11. 1966–30. 11. 1966. Praha 1966

- VACHTOVÁ 1966d — Ludmila VACHTOVÁ: Věra Janoušková. In: Výtvarná práce č. 5, 1966, 209–218
- VACHTOVÁ 1967a — Ludmila VACHTOVÁ: Jiří Balcar. In: Výtvarné umění č. 6, 1967, 276–283
- VACHTOVÁ 1967b — Ludmila VACHTOVÁ: Libor Fára, Hrací stoly/66-67. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, listopad 1967. Praha 1967
- VACHTOVÁ 1968 — Ludmila VACHTOVÁ: Marta Pan. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 11. 5. 1968–16. 6. 1968. Praha 1968
- VACHTOVÁ 1969 — Ludmila VACHTOVÁ: James Guitet: Obrazy a grafika. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 17. 4. 1969–18. 5. 1969. Praha 1969
- VACHTOVÁ/BREGANTOVÁ 2006 — Ludmila VACHTOVÁ / Polana BREGANTOVÁ: Teď. Praha 2006, 84
- VLČEK 1968 — Tomáš VLČEK: Vojtěch Preissig. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 22. 10. 1968–24. 11. 1968. Praha 1968
- VLČEK 1998 — Pavel VLČEK (ed.): Umělecké památky Prahy 2 – Nové Město. Praha 1998, 208, 292*
- VOKÁČOVÁ 1968 — Věra VOKÁČOVÁ: Stříbrný šperk 1968. Výstava výsledků I. mezinárodního symposia v Jablonci nad Nisou. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 1968. Praha 1968
- VOLAVKOVÁ 1967 — Hana VOLAVKOVÁ: Rouault-Miserere et La Guerre 1917–1927. Katalog výstavy Galerie Vincence Kramáře v Praze, 2. 7. 1967–3. 9. 1967. Praha 1967
- VP 1964 — VP (rec.): Ilja Erenburg píše Kramářově galerii. In: Večerní Praha X, č. 251, 1964, 3
- Výtvarná práce 1955 — [anonym]: Hlas mladých. In: Výtvarná práce č. 24, 1955, 2
- Výtvarná práce 1959 — [anonym]: Provolání ke sjezdu národní kultury. In: Výtvarná práce č. 6, 1959, 1–2
- Výtvarná práce 1965 — [anonym]: Nové daňové předpisy pro výtvarné umělce. In: Výtvarná práce, XIII, č. 10–11, 1965, 15
- Výtvarná práce 1970 — [anonym]: Stanovisko umělců a kulturních pracovníků. In: Výtvarná práce, č. 1, 1970, 1
- Výtvarné umění 1950-1951—[anonym]: Českoslovenští výtvarní umělci o sovětském umění. In: Výtvarné umění I, 1950–51, 341–345

- Výtvarné umění 1952—[anonym]: Pohled do dvacátých a třicátých let. In: Výtvarné umění č. 7–8, 1952, 331–333
- Výtvarné umění 1965—[anonym]: Z ateliéru Zbyňka Sekala. In: Výtvarné umění č. 6, 1965, 271–273
- WITTLICH 1968 — Petr WITTLICH (rec.): Přehled výstav. Marta Pan. In: Výtvarná práce XVI, č. 11, 1968, 4
- WITTLICHOVÁ 1966 — Jana WITTLICHOVÁ (rec.): Krajina v díle arménských malířů. In: Lidová demokracie, 1. 11. 1966, 4
- WITTLICHOVÁ 1969 — Jana WITTLICHOVÁ (rec.): James Guitet, Obrazy, grafika In: Lidová demokracie, 23. 4. 1969
- WITZ 1968a — Ignacy WITZ: Eugeniusz Markowski. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, březen–duben 1968. Praha 1968
- WITZ 1968b — Ignacy WITZ: Wladyslaw Jackiewicz. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, květen–červen 1968. Praha 1968
- XXIII. sjezd Komunistické strany Sovětského svazu. Praha 1966, 458
- XXIII. sjezd Komunistické strany Sovětského svazu. Praha 1966, 53
- Z. F. 1967 — Z. F. (rec.): Přehled výstav. Písmo jako znak. In: Výtvarná práce XV, č. 8, 1967, 5
- ZEMINA 1964 — Jaromír ZEMINA: UB 12. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, květen–červen 1964. Praha 1964
- ZEMINA 1965 — Jaromír ZEMINA: Jiří John. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, prosinec 1965. Praha 1965
- ZEMINA 1967 — Jaromír ZEMINA: Vladimír Janoušek, Kyvadla a jiné sochy. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, duben – květen 1967. Praha 1967
- ZEMINA 1969a — Jaromír ZEMINA: Daisy Mrázková. Obrazy a kresby z let 1965–68. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 17. 6. 1969–13. 7. 1969. Praha 1969
- ZEMINA 1969b — Jaromír ZEMINA: Stanislav Podhrázký. Katalog výstavy Galerie Václava Špály v Praze, 30. 4. 1969–25. 5. 1969. Praha 1969, 3–16
- ZEMINA 1970 — Jaromír ZEMINA: Zdeněk Palcr. Katalog výstavy Galerie Nová síň v Praze, 1. 10. 1970–25. 10. 1970. Praha 1970
- ZEMINA 1994 — Jaromír ZEMINA: Artchemo 1968/1969. Katalog výstavy Východočeské galerie Pardubice, listopad 1994–leden 1995. Pardubice 1994

- ZMETÁKOVÁ 1968 — Danica ZMETÁKOVÁ: Ján Mudroch, Kresby národního umělce Jána Mudrocha. Katalog výstavy Galerie na Karlově náměstí v Praze, listopad–31. 12. 1968. Praha 1968
- ZYKMUND 1967 — Václav ZYKMUND: František Gross. In: Výtvarné umění č. 5, 1967, 209–21
- ŽK 1967 — ŽK (rec.): Bohumil Kubišta. In: Lidová demokracie, č. 52, 1967, 4

Archivní prameny

- Karton 65, rok 1968, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha
- Karton 67, rok 1966, desky s názvem Zpráva ze zasedání ÚV SČSVU ze dne 20. 10. 1966, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha
- Karton 67, rok 1968, nezpracovaný fond SČSVU, desky s názvem Art Centrum, Národní archiv Praha
- Karton 67, rok 1968, nezpracovaný fond SČSVU, desky s názvem koordinační výbor tvůrčích svazů, Národní archiv Praha
- Karton 68, desky s nápisem Ohlasy na události z 21. srpna 1968, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha
- Karton 68, desky s názvem MO SČSVU Praha, 1968, Národní archiv Praha
- Karton 68, rok 1968, desky s názvem Akční program pražských výtvarných umělců, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha
- Karton 68, rok 1968, nezpracovaný fond SČSVU, desky s názvem Důvodová část zprávy (komise pro organizační otázky), Národní archiv Praha
- Karton 69, rok 1968, nezpracovaný fond SČSVU, zápis ze schůze předsednictva SČSVU ze dne 21. 11. 1968, bod 4, Národní archiv Praha
- Karton 69, rok 1969, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha
- Karton 84, rok 1968, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha
- Karton 85, rok 1950, desky s názvem 1. Celostátní konference SČSVU, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha
- Karton 92, rok 1960, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha
- Karton 93, rok 1962, desky s názvem Zápis z ÚV SČSVU ze dne 28. 9. 1962, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha

- Karton 93, rok 1967, desky s názvem Zápis z ÚV SČSVU ze dne 14. 6. 1967, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha
- Karton 96, rok 1949, desky s názvem Zakládající dopis umělců k založení SČSVU, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha
- Karton 96, rok 1964, desky s názvem Zápis ze sjezdu SČSVU - 2. den 10. 12. 1964, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha
- Karton 96, rok 1964, desky s názvem Zápis ze sjezdu SČSVU - 3. den 11. 12. 1964, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha
- Karton 96, rok 1965, desky s názvem Plán konkrétních opatření v ediční politice SČSVU (schváleno 12. 2. 1965), nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha
- Karton 96, rok 1969, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha
- Karton 102, rok 1964, desky s názvem III. Sjezd SČSVU, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha
- Karton 103, rok 1952, desky a názvem Resoluce II. celostátní konference SČSVU, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha
- Karton 103, rok 1967, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv ČR Praha
- Karton 104, rok 1956, desky s názvem Návrh na přeměnu ÚSČSVU na dva výběrové svazy, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha
- Karton 107, rok 1956, desky s názvem Zápis ze schůze ÚV SČSVU ze dne 19. 12. 1956, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha
- Karton 110, rok 1969, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha
- Karton 113, rok 1969, nezpracovaný fond SČSVU, desky s názvem Likvidace 1967-1968, Národní archiv Praha
- Karton 113, rok 1969, nezpracovaný fond SČSVU, desky s názvem Příprava sjezdu 1968-1969, Národní archiv Praha
- Karton 117, rok 1956, desky s názvem Zápis z ustavující konference SČSVU, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha
- Karton 117, rok 1968, desky s názvem Aktiv teoretiků 17. 5. 1968 Mánes, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha
- Karton 122, rok 1958, nezpracovaný fond SČSVU, Národní archiv Praha
- Karton 415, rok 1953, desky s názvem ÚSČSVU, fond Spolkový katastr, Archiv hlavního města Praha

- Karton 704 - 45 05 14, desky s nadpisem tihle výtvarníci..., nezpracovaný osobní fond Emanuela Famíry, archiv Národní galerie Praha
- Karton 706 - 48 04 20, desky s nadpisem SČSVU po ÚNORU, akční výbor a jeho „činnost“, nezpracovaný osobní fond Emanuel Famíra, archiv Národní galerie Praha
- Karton 3901, desky s nadpisem Výtvarní umělci československé veřejnosti, 16. 8. 1945, nezpracovaný osobní fond Emanuela Famíry, archiv Národní galerie Praha
- Svazek 3, arch. j. 13/3, fond KSČ-Ústřední výbor 1945–1989, desky s názvem: usnesení 7. schůze ideologické komise ÚV KSČ ze dne 18. 5. 1964, dokument Současný stav a výhledy v oblasti výtvarné kultury, Národní archiv Praha

Zákonné normy

- zákon č. 137/1946 Sb., o Národních kulturních komisích pro správu státního kulturního majetku
- zákon č. 148/1949 Sb., o Národní galerii v Praze
- zákon č. 184/1950 Sb., o vydávání časopisů a o Svazu československých novinářů
- zákon č. 68/1951 Sb., o dobrovolných organizacích a shromážděních
- zákon č. 115/1953 Sb., o právu autorském
- zákon č. 54/1959 Sb., o muzeích a galeriích
- zákon č. 36/1965 Sb., o úpravě daně z příjmů z literární a umělecké činnosti
- zákon č. 81/1966 Sb., o periodickém tisku a ostatních hromadných informačních prostředcích
- zákon č. 127/1968 Sb., o některých přechodných opatřeních v oblasti tisku a ostatních hromadných informačních prostředků
- zákon č. 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy a o změně některých dalších zákonů
- Dekret presidenta republiky č. 12/1945 Sb., o konfiskaci a urychleném rozdělení zemědělského majetku Němců, Maďarů, jakož i zrádců a nepřátel českého a slovenského národa
- Dekret prezidenta republiky č. 108/1945 Sb., o konfiskaci nepřátelského majetku a Fondech národní obnovy

Položky v Seznamu použité literatury a pramenů označené „*“ jsou sekundární zdroje, ostatní primární.